



Facultad de Filosofía y Letras  
Departamento de Filosofía

TESIS DOCTORAL

**La flor azul en el paisaje mecánico**

**Políticas de la imagen técnica en la filosofía de W. Benjamin**

Francisco Vega Cornejo

Director:

Dr. Félix Duque Pajuelo

Madrid

2020



Departamento de Filosofía  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Autónoma de Madrid

---

**La flor azul en el paisaje mecánico**  
**Políticas de la imagen técnica en la filosofía de W. Benjamin**

Tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía  
Director: Dr. Félix Duque Pajuelo  
Doctorando: Francisco Vega Cornejo  
Doctorado en Filosofía y Ciencias del Lenguaje  
Departamento de Filosofía (Facultad de Filosofía y Letras)  
Universidad Autónoma de Madrid  
Curso Académico 2019-2020

Madrid  
2020

*Dedicado a Margarita, Mar, Paz y Nicanor*

# Índice

<b>Agradecimientos.....</b>	<b>6</b>
<b>Abreviaturas .....</b>	<b>9</b>
<b>Introducción. ....</b>	<b>10</b>
<b>Primera parte: Hacia una genealogía de la percepción. ....</b>	<b>27</b>
<b>Capítulo 1: Grámatica general y génesis de la teoría sobre el aura. ....</b>	<b>28</b>
1.1. Gramática general de la teoría sobre el aura. ....	28
1.2. Génesis de la teoría sobre el aura. ....	36
<b>Capítulo 2: Tipología de la teoría sobre el aura. ....</b>	<b>50</b>
2.1. Estado, recepción y doble tipología de la percepción aurática. ....	50
2.2. La “crítica militante”: la destrucción de la percepción distanciada. ....	55
2.3. La “crítica elegíaca”: la taylorización de la subjetividad. ....	69
2.4. Genealogía de la percepción y tecnoestética de la huella. ....	78
<b>Capítulo 3: Una estética materialista: mimesis, apariencia y juego. ....</b>	<b>96</b>
3.1. Idea de mimesis. ....	96
3.2. Sobre la crítica de la apariencia. ....	106
3.3. Fundamentos de un materialismo antropológico. ....	118
<b>Segunda parte: <i>Fiat ars, pereat mundus</i>. Sobre la estetización de la política. ....</b>	<b>132</b>
<b>Capítulo 4: Obra de arte total. ....</b>	<b>133</b>
4.1. Despertar del sueño de la historia: preámbulo metodológico. ....	133
4.2. <i>Gesammkunstwerke</i> . ....	139
4.3. El arte como fin, el pueblo como materia. ....	149

<b>Capítulo 5: Fantasmagoría.</b>	159
5.1. Génesis y estructura del concepto.....	159
5.2. Ideología y fantasmagoría: entre Marx y Benjamin .....	168
5.3. Operadores fantasmagóricos y topología crítica del mito. ....	177
 <b>Tercera parte: La flor azul en el paisaje mecánico: elementos de tecnoestética.</b>	 188
 <b>Capítulo 6: Organizaciones técnicas de la percepción</b> .....	 189
6.1. La recepción de la estética clásica: sobre el “parasitismo estético” .....	189
6.2. Variabilidad de la percepción. ....	197
6.3. Bosquejo de una teoría de los aparatos. ....	207
6.4. La flor azul en el paisaje mecánico.....	216
 <b>Capítulo 7: Emergencia de la percepción cinemática.</b> .....	 225
7.1. La interacción concertada con los aparatos: idea de inervación. ....	225
7.2. Ejercitación de la percepción cinemática: sobre la recepción en la dispersión.....	242
 <b>Conclusiones.</b> .....	 264
 <b>Bibliografía</b> .....	 280

## Agradecimientos

La realización de esta investigación no hubiera sido posible de ningún modo sin la ayuda y generosidad de múltiples personas e instituciones. En primer lugar, quisiera agradecer al cuerpo académico del Departamento de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid, primero por el contexto de investigación –siempre riguroso y al mismo tiempo fraterno– que me permitieron compartir. Quiero agradecer particularmente a los profesores con los que, en dicho contexto, pude estrechar lazos más intensos de trabajo y amistad: a los profesores Patxi Lanceros, Gonzalo Velasco Arias, David Sánchez Usanos, Carlos Megino, Teresa Oñate y Zubía, Jorge Pérez de Tudela, Ángel Gabilondo, José María Zamora y Domingo Hernández Sánchez. Con especial énfasis quiero agradecer a los profesores Eduardo Zazo y Diego Garrocho, quienes me ayudaron ya sea en la ejecución de proyectos de investigación o en otros asuntos que resultaron muy importantes para culminar mi formación doctoral.

De igual forma, quisiera expresar mi más profundo agradecimiento al profesor Valerio Rocco Lozano, de quien tuve el privilegio no solo de recibir importantísimas lecciones filosóficas, sino también valores que fueron realmente fundamentales, como la perseverancia, la fraternidad y una comprensión de la responsabilidad que me ha tocado presenciar realmente en contadas personas.

Mención aparte merece el profesor Félix Duque. Necesitaría la verdad demasiado tiempo para poder expresar la deuda que mantengo con él y la admiración que le profeso. En primer lugar, no solo me ha otorgado el privilegio de presenciar cercanamente el desarrollo de uno de los proyectos filosóficos más interesantes de la actualidad, sino también la posibilidad de reformular las nociones de rigurosidad y trabajo a las que estaba habituado. Aparte del interés con que acogió siempre mi trabajo, debo agradecerle al profesor Félix Duque especialmente por las múltiples precisiones que hizo a mi investigación, así como por el apoyo incondicional que me prestó en momentos personales muy difíciles.

Tuve la grata y fructífera oportunidad de realizar estancias de investigación en Alemania que, aparte de permitirme ahondar y problematizar mi investigación sobre la filosofía de Benjamin, me dieron la oportunidad de conocer nuevos proyectos filosóficos y nuevas

amistades. Mi agradecimiento especial, en este sentido, va dirigido, en primer lugar, al profesor Alexander Düttmann, de la Universität der Künste en Berlín, y a Ursula Marx, investigadora asociada del Walter Benjamin Archiv.

En Chile, por otra parte, pude estrechar lazos de amistad con el teórico del arte chileno-alemán Ronald Kay (lamentablemente fallecido el año 2017), a quien agradezco las nuevas e insospechadas pistas de análisis que otorgó a mi investigación. De igual forma, quisiera agradecer con particular intensidad a los profesores Willy Thayer, a quien le debo no solo la ofrenda de su agudísima inteligencia, sino también una amistad que resultó en los últimos años realmente decisiva. Agradezco profundamente también a la profesora Elizabeth Collingwood-Selby —cuyo trabajo sobre Benjamin me inspiró con especial fuerza—, a la profesora Marcela Rivera (por permitirme compartir su precioso trabajo filosófico y por el apoyo fraterno que me brindó en todo momento) y, de igual forma, al profesor Mauricio González, director del Departamento de Filosofía de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), quien aparte de motivar mi trabajo con su pasión filosófica, fue también un apoyo permanente y siempre iluminador.

Quisiera agradecer asimismo a mis compañeros de formación, a los que debo no solamente la discusión filosófica que animó nuestro trabajo de investigación, sino también la camaradería y la fraternidad, aspectos que fueron particularmente importantes en múltiples y diversas fases de mi estadía en Madrid. Mi agradecimiento especial a Nantu Arroyo, Leonardo Mattana, Patricia Carreño, Marcela Vélez y Javier Leiva.

Inestimable fue la posibilidad de acceder a la inteligencia, generosidad y empatía de mis más cercanos amigos. Sin su apoyo constante y su motivación mi investigación no hubiera nunca llegado a buen puerto. Agradezco de todo corazón a Néstor González, Sergio Montecinos, Pablo Gómez, Camilo Miranda, Cristian Vidal, Javier Aliste, Gilbert Caroca, Andrés Soto, Samuel Espíndola, Nicole Milkereit, Luis Gálvez, Diego Rodríguez, Claudio Araya y Mauricio Romo.

Quisiera agradecer también al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONICYT) y al Programa Becas-Chile, como también al Consejo Nacional de las Culturas y las Artes (CNCA), instituciones que me permitieron, mediante el financiamiento de dos becas de estudio, dedicarme a la realización de mi trabajo doctoral.

Por último, aunque en primerísimo lugar, quisiera agradecer a mi familia, cuyo apoyo incondicional fue la energía que me permitió culminar esta investigación. Agradezco, y agradeceré ciertamente siempre, el cariño y amor que me brindaron mi madre, mis hermanas, mis sobrinos, Dagoberto Ferrari, la Tita y Angélica Bustamante.

No lograría realmente nunca encontrar las palabras para agradecerle a Mar y a Paz: ellas son, en último término, las fuerzas vitales que me permitieron llegar hasta aquí.



## Abreviaturas

Las abreviaturas que aparecen en la presente investigación, seguidas de la página de referencia –y, cuando se trate de obras completas o de una serie, precedidas del volumen y número de ejemplar–, corresponden a los siguientes trabajos de W. Benjamin\*:

- GS *Gesammelte Schriften* (unter Mitwirkung von Th. W. Adorno und G. Scholem), Hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Bände I-VII, Suppl. I-III (in 17 Bänden). 1. Auflage, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972-1999.
- GB *Gesammelte Briefe* (6 Bänden), Hrsg. von Ch. Götde und H. Lönitz, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1995-2000.
- OC *Obras completas*, Madrid, Abada Editores, edición a cargo de J. Barja, F. Duque y F. Guerrero, 2006 - en curso.
- KZR *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe, Band 16)*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2012.
- EOA *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, traducción de A. Weikert, México, Editorial Itaca, 2003.

Los restantes títulos de libros o ensayos de Benjamin (contenidos casi en su totalidad en OC o GS) serán abreviados, luego de una primera mención completa, atendiendo a sus 2 o 3 letras principales, del siguiente modo:

- UdT *Ursprung des deutschen Trauerspiels*
- KGP *Kleine Geschichte der Photographie*
- ÜMB *Über einige Motive bei Baudelaire*
- PW *Das Passagen-Werk*
- BKR *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*
- PSB *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*
- DE *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*
- DS *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*

\* El detalle pormenorizado de la totalidad de la bibliografía utilizada se consigna en la sección “Bibliografía”, al final de la presente investigación.

# Introducción

## I

Pocos estudios hay tan leídos y citados como *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (en adelante *KZR*)<sup>1</sup>, ya sea en el ámbito amplio de la filosofía o, más específicamente, en el contexto de la estética y la filosofía del arte. Tanto es así que, junto con *Der Ursprung des Kunstwerkes* de M. Heidegger (escrito, cabe destacarlo, en la misma fecha: 1936), *KZR* constituye sin lugar a dudas la referencia de investigación más importante del s. XX en los campos de investigación recién referidos. No es ilícito pensar, con todo, que el ensayo de Benjamin, a diferencia del estudio heideggeriano, ha tenido (por múltiples razones –históricas, políticas y también filosóficas– en las que no es posible ahondar aquí) una difusión e influencia mucho más notorias en los ámbitos más específicos de las artes, la arquitectura o el diseño. En gran medida, esta importancia e intensa propagación que puede atribuirse a *KZR* se sustenta, en primer lugar, en el hecho de que constituye uno de los primeros y más profundos intentos de comprender –según expresión del propio Benjamin<sup>2</sup>– los avatares del arte y la estética de comienzos del siglo pasado, avatares que, cabe destacarlo, siguen determinando buena parte de las doctrinas y prácticas estéticas del presente. En segundo lugar, se puede determinar que la relevancia de *KZR* radica en que esa motivación por desentrañar la encrucijada artística epocal es efectuada atendiendo específicamente a un elemento que –no solo Benjamin, sino buena parte de los teóricos y artistas coetáneos a él– fue rápidamente comprendido como el factor más determinante de las mutaciones artísticas y sociopolíticas de principios de siglo, a saber: el cine.

---

<sup>1</sup> Los títulos de los escritos específicos de Benjamin, como se consignó en la página anterior, se abreviarán a partir de sus dos o tres letras principales en alemán, por ejemplo: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* = *KZR*, o *Kleine Geschichte der Photographie* = *KGP*. Una segunda observación: en el desarrollo del presente estudio se hablará regularmente de *reproductibilidad técnica* e *imagen técnica*, para respetar el término exacto que emplea Benjamin, a pesar de preferir usar, como título general de nuestra investigación, el término *mecánica*, por razones que serán explicitadas en el desarrollo de la investigación.

<sup>2</sup> Benjamin hace mención a la redacción de *KZR* en diversas oportunidades. En carta a M. Horkheimer del 16 de octubre de 1935, *v.gr.*, o, asimismo, en una misiva dirigida a W. Kraft a fines de 1935, expresa estar redactando reflexiones, juzgadas como “provisionales”, sobre “el destino del arte” a partir de las vivencias propias del siglo XIX (cf. *GB*: 690 y 700). Benjamin ofrece además otra indicación a tener en cuenta en la primera misiva, a saber, que sus reflexiones avanzarían en dirección de una “estética materialista” que evitaría, desde dentro, “toda relación no mediatizada con la política” (cf. *GB*: 690).

En efecto, es el cine el objeto de estudio cardinal de *KZR*, algo explicitado por el propio Benjamin en múltiples pasajes del ensayo y confirmado por la recepción crítica del estudio (*v.gr.*, y en primer término, Th. Adorno (Adorno-Benjamin 1998: 140) y, más recientemente, J.-L. Déotte (2012: 78)). Evidentemente, cabe consignarlo, no es la novedad de haber dedicado al cine una reflexión filosófica lo que otorga relevancia a *KZR*, pues, como recién se señaló, ya varios y diversos teóricos se habían concentrado en su exégesis<sup>3</sup>. La especificidad del tratamiento benjaminiano del cine está sustentada, más bien, en la profundidad con la que anuda —rechazando explícitamente, por cierto, el concentrarse en los “aspectos meramente estilísticos” del nuevo arte (cf. *KZR*: 33; *EOA*: 119)— el problema de la reproductibilidad cinematográfica con temáticas tales como el fetichismo de la mercancía, las transformaciones de las categorías estéticas tradicionales, las mutaciones en la experiencia intersubjetiva, la fundamentación del carácter cultural del arte, la destrucción del patrimonio histórico, entre otras muchas problemáticas que, esto es lo destacable, fueron juzgadas como *vitalmente* decisivas a comienzos del siglo pasado.

En otros términos, y expresado *in nuce*, Benjamin intenta en *KZR* analizar el cine como un prisma que permite, *fundamentalmente*, dicho *ad litteram*, desvelar la entera estructura estética y sociopolítica de comienzos del siglo XX, comprendiendo por tal tanto las estrategias de dominación de los poderes reaccionarios (entendidos como “fuerzas míticas”) y también las posibilidades críticas que se le abrían al arte para conmocionar el orden establecido por dichos poderes. Más específicamente, será más bien esto último lo que abordará exhaustivamente *KZR*, pues si es en *Das Passagen-Werk* (en adelante *PW*) donde Benjamin ahondará con mayor detenimiento en las proyecciones fantasmagóricas de las “fuerzas míticas”, será en *KZR*, en efecto, donde se intente pensar, más focalizadamente, la *potencia política de la imagen técnica*<sup>4</sup> (*i.e.*, de la imagen generada por los nuevos aparatos, particularmente por el cine).

*KZR* es un estudio en torno al cine y, más específicamente, en torno a la *potencia política* que posee la imagen técnica para modificar o, mejor dicho, *reestructurar*, la configuración estético-

---

<sup>3</sup> Entre ellos, *v.gr.*, deben contarse los estudios de B. Balázs (*Der sichtbare Mensch* (1924)), E. Panofsky (*Style and Medium in the Moving Pictures* (1934)), L. Moholy-Nagy (*Malerei, Photographie, Film* (1925)), R. Arnheim (*Film als Kunst* (1932)), R. Harms (*Philosophie des Films* (1926)) o G. Bagier (*Der kommende Film* (1928)), trabajos, muchos de ellos, que son además material de investigación referencial del mismo ensayo de Benjamin. Cf. *KZR*: 47.

<sup>4</sup> Al momento de tematizar la modalidad perceptiva que la fotografía y el cine posibilitan, H. Eiland utiliza el término “percepción cinética” (2010: 63). Siguiendo a M. Ann Doane (2012), en la presente investigación se preferirá usar el término “percepción cinematográfica”, para enfatizar la alianza específica de la filosofía de Benjamin con el aparato cinematográfico.

política de un determinado momento histórico. Y es justamente este horizonte conceptual el que enmarca el presente estudio, a saber: pensar la *potencia política de la imagen técnica* en la filosofía de Benjamin y, más concretamente, aquella desarrollada en el ensayo de 1936, cuestión que exige abordar todo el plexo de problemáticas que, como se consignó *supra*, están anudadas a tal reflexión. En otros términos, en este estudio, y siguiendo al mismo Benjamin, no se tratará ni de un análisis histórico ni estilístico del cine, sino más bien, y en términos más hondos, de la incidencia del cine, como *dispositivo reestructurador de la sensibilidad*, en la configuración estético-política de una época. Ahora bien, ¿cuál podría ser finalmente la necesidad de volver al ensayo de 1936? ¿Qué podría justificar un retorno a su arquitectura conceptual, más allá de un mero afán filológico, considerando, como se indicó al inicio, que se trata de un estudio leído y citado de forma incluso excesiva, convertido en cierto sentido en un *locus communis* o un cliché<sup>5</sup>?

En primera instancia, se puede determinar que el presente estudio está guiado por el afán de desentrañar, en términos más bien histórico-filosóficos, motivos poco atendidos o descuidados, desarrollos conceptuales escasamente considerados y que podrían, en relación a la filosofía de un autor (en este caso Benjamin) ofrecer nuevas perspectivas de análisis; y, en segundo lugar, a partir del esclarecimiento de esas temáticas soslayadas, aportar nuevos marcos de legibilidad respecto de un problema específico (en este caso, la transformación efectuada por el cine en la experiencia y conceptualidad estética heredada), nuevos horizontes de comprensión con los cuales, finalmente, se pretende incidir (siguiendo el *dictum* de Foucault, a la manera de una “ontología del presente”) en la reflexión y configuración tradicional del campo de investigación problematizado (en este caso, la exégesis de la imagen técnica y su alcance en los procesos de subjetivación).

Estas tres motivaciones guían el presente estudio, y es lícito determinar —como se intentará mostrar en el desarrollo propiamente tal de la investigación— que ellas adquieren aquí, en el contexto específico de la filosofía de la imagen técnica desplegada por Benjamin en KZR, una intensidad particularmente acusada, atendiendo, por un lado, al estatuto y relevancia que poseen esos motivos no atendidos de su reflexión y, por otro lado, al alcance que ellos pueden

---

<sup>5</sup> J. Rancière, *v.gr.*, hablará de una “fortuna crítica” en relación a la difusión del ensayo de Benjamin, una fortuna que, según él, estaría sustentada en el tránsito que asegura “(...) entre las categorías de la explicación materialista marxista y las de la ontología heideggeriana (...)” (2009: 38), una hipótesis altamente problemática, atendiendo a diversas razones que se irán desarrollando en el presente trabajo.

tener en la recepción crítica de su filosofía en la *Benjamin-Forschung*, y, finalmente, en la (actual) filosofía del arte y la teoría sobre los nuevos medios.

En primer término, en relación a los “motivos no atendidos”, huelga señalar lo siguiente: antes de 1981 eran conocidas cuatro versiones de KZR: i) una primera versión manuscrita que aparece actualmente como *erste Fassung* en la nueva edición crítica (edición que en el presente estudio seguiremos); ii) una versión mecanografiada, con variantes, de este primer manuscrito; iii) una versión francesa (*französische Fassung*), traducida del alemán por P. Klossowski y publicada en 1936 en la edición francesa de la *Zeitschrift für Sozialforschung* (en adelante *ZfS*). (Esta versión, cabe mencionarlo, habría no solo contado con la supervisión del mismo Benjamin, sino también con añadidos y modificaciones importantes del mismo, con el fin de cumplir con las solicitudes realizadas por los encargados principales de la revista, a saber: Adorno y Horkheimer); y finalmente, iv) una versión editada y publicada por Adorno en 1955, y conocida tradicionalmente como la versión “canónica” del ensayo (cf. M. Hansen 2019: 226). Todo esto cambiaría al hallar Gary Smith en 1981, en el *Max Horkheimer Archiv* de la *Stadt-und Universitätsbibliothek* de Frankfurt am Main, v) una nueva versión, que habría servido de base a la versión francesa, y que, como consignaron de inmediato los primeros editores de los *Gesammelte Schriften*, constituye el texto que Benjamin habría entendido como originario (*Urtext*) (cf. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser 1989: 662)<sup>6</sup>.

Sobre esta versión se habría elaborado la traducción francesa, la que habría sido enviada a impresión en dos ocasiones, en un contexto que un analista como B. Tackels ha calificado como una “dramaturgia poco glamorosa” (2012: 389). En efecto, en un primer momento se le habría otorgado a Benjamin un plazo de veinticuatro horas para editar, junto con Raymond Aron, el primer trabajo. Luego de esta edición, y a espaldas de Benjamin, se realizarán múltiples recortes y modificaciones al ensayo; transformaciones que, esto es lo esencial, habrían hecho decir a Benjamin que la versión así generada no permitía “reconocer el fondo del escrito” (cf. J.-

---

<sup>6</sup> En la primera edición de los *Gesammelte Schriften* del año 1974 se contaban tres ediciones de KZR, numeradas como *erste Fassung*, *zweite Fassung* y *französische Fassung*. Con el hallazgo de la nueva versión se reformuló la nomenclatura, que pasó a contar cuatro versiones, localizadas en la edición de los *Gesammelte Schriften* de 1989 como *erste Fassung*, *dritte Fassung*, *französische Fassung* (estos tres escritos localizados en un mismo tomo, el II) y una *zweite Fassung*, localizada en el tomo VII, y que corresponde a la última versión encontrada. La nueva edición crítica (aún en curso) que seguimos en esta investigación, habla, por su parte, de cinco versiones, numeradas como *erste Fassung* (que corresponde al manuscrito), *zweite Fassung* (que es el manuscrito mecanografiado), la *dritte Fassung* (que corresponde a la versión *Urtext* hallada en 1981), una *vierte Fassung* (que corresponde a la traducción francesa de Klossowski) y una *fünfte Fassung* (que corresponde a la edición publicada por Adorno).

L. Monnoyer 2013: 36). Este debate se solucionará parcialmente con un nuevo proceso de edición y envío a imprenta, proceso en el que Benjamin solicitará la incorporación de varias notas y múltiples modificaciones, las cuales serán aceptadas solo parcialmente por M. Horkheimer. Lo fundamental aquí, con todo, es que, gracias al descubrimiento de la segunda versión y al conocimiento de los reclamos y exigencias que hizo Benjamin respecto de la traducción de su exposición, sabemos que la edición francesa no incorpora una cantidad importante de observaciones, entre ellas el *Vorwort* y, más importante aún, un conjunto de pasajes y notas al pie de gran relevancia doctrinal, las cuales tampoco figuran en la última edición póstuma elaborada y publicada por Adorno en la compilación de los *Schriften* de 1955<sup>7</sup>.

## II

La relevancia de esos motivos no atendidos, como puede apreciarse, no es menor en el contexto de *KZR*, pues solo después de 1981 ha sido posible ahondar en la arquitectura conceptual de la versión del estudio que el propio Benjamin juzgó como fundamental u originaria (*Urtext*). Ahora bien, ciertamente a tal hallazgo pueden adjudicársele distintas valoraciones. En efecto, para aquellos que han estudiado *KZR* sin detenerse en el contexto que supuso la redacción de al menos cuatro versiones distintas (cinco, se cuenta la primera versión manuscrita), el hallazgo seguramente constituye una pieza filológica de interés, que posiblemente ayuda a esclarecer sus hipótesis principales o, al contrario, intensifica las dificultades en la exégesis de la

---

<sup>7</sup> La crónica exhaustiva del proceso de edición y publicación de *KZR* puede consultarse en R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (1989), B. Tackels (2012), J.-M. Monnoyer (2013) y B. Lindner (2011b). Muy sucintamente, y siguiendo estas fuentes, es menester consignar lo siguiente: a partir de diversos documentos, se sabe que entre septiembre y diciembre de 1935 Benjamin configura una primera versión de *KZR*. Posteriormente, y mediante la carta enviada a Adorno el 7 de febrero de 1936, se sabe que Benjamin ha configurado una nueva versión alemana, que juzga como original (*Urtext*), y a la que estaría añadiendo nuevas observaciones. Sobre esta versión, aunque distorsionándola fuertemente, se elaborará finalmente la versión francesa. Al respecto, cabe destacar que, de acuerdo a M. Horkheimer, en una carta enviada el 18 de marzo de 1936, la edición y modificación se habría hecho con el fin de preservar el “espíritu científico” de la *ZfS* y evitar así que los “envuelva la prensa política”. En esta misma carta se enumeran los pasajes eliminados (entre ellos el *Vorwort*) y habla de los “eufemismos” exigidos en el último apartado (donde, *v.gr.*, se reemplaza *comunismo* por *fuerzas constructivas de la humanidad* o *fascismo* por *estados totalitarios*). De acuerdo a los primeros editores de *GS*, si bien se dudó, en un primer momento, si la traducción francesa se habría hecho en base a una primera copia mecanografiada o a una nueva versión, distintos documentos permitían colegir que se trataba más bien de esto último, *i.e.*, que se habría elaborado a partir de una segunda versión, hecho que se confirmó precisamente al encontrarse en 1981 el *Urtext*. Los mismos editores indican también que una versión alemana definitiva se comenzaría luego de la aparición de *KZR* en la revista del *IS*, para la cual Benjamin habría recopilado nuevos materiales durante el segundo semestre de 1936. Adorno, con los materiales a su disposición, finalmente habría editado y dado forma a la versión publicada por Suhrkamp.

doctrina cardinal “del” estudio (presuponiendo así la existencia de un único texto con “variantes”). Por el contrario, el descubrimiento de la (actualmente llamada) *dritte Fassung* puede considerarse de una importancia crucial para aquellos que entienden el contexto de redacción de “los” ensayos como un factor imposible de soslayar, y esto en vista de una consideración fundamental, a saber: que Benjamin habría tenido múltiples presiones que lo habrían alejado de sus pretensiones primeras, con el fin de ajustarse a la línea editorial promovida y exigida por el *Institut für Sozialforschung* (en adelante *IJS*). De acuerdo a B. Tackels, el intérprete que con mayor énfasis ha defendido esta última perspectiva de análisis, la desviación de la doctrina originaria sería hasta tal punto importante que el proceso editorial de *KZR* podría ser leído como una *perversión* de la teoría original de Benjamin, lo que permitiría hablar, incluso, de un ensayo benjaminiano y otro ensayo distinto (la actual *fünfte Fassung*), ajustado a la filosofía propia de la crítica de las ideologías seguida por el *IJS* (cf. B. Tackels 2012: 386).

Lo recién enunciado permite atisbar el carácter altamente relevante que poseen los “aspectos poco atendidos” de *KZR* en relación a la recepción crítica no solo del ensayo de 1936, sino también de la filosofía benjaminiana en su conjunto. En efecto, y dicho en términos más específicos, si la “genética literaria” de *KZR* esbozada por Tackels resulta plausible, sería posible deducir de ello al menos dos hipótesis importantes: en primer lugar, que uno de los problemas más acuciantes de la doctrina expuesta por Benjamin en *KZR* —a saber: el aparente carácter “ambiguo” que presenta la teoría sobre el aura (hipótesis defendida por múltiples analistas, como, *v.gr.*, R. Comay (2010: 146), M. Hansen (2012: 320) o M. Stoessel (1983: 25)— se vería al menos parcialmente solucionado; esto en la medida en que, de aceptarse que la *dritte Fassung* expone la doctrina *efectivamente* benjaminiana, difícilmente podría juzgarse de ambigua dicha teoría, pues sería posible hallar en ella premisas bien cohesionadas y delimitadas<sup>8</sup>. El mismo Tackels, en efecto, ha sugerido que toda la discusión al uso sobre la teoría del aura está, en última instancia, sustentada en el desconocimiento de la doctrina expuesta (“sistemáticamente”) en el *Urtext* (cf. B. Tackels 2012: 395); una hipótesis que ciertamente cobra fuerza si se atiende a un dato, a nuestro juicio, particularmente elocuente, a saber: que en prácticamente la totalidad de

---

<sup>8</sup> B. Lindner argumenta, a nuestro entender certeramente, que la habitual caracterización del pensamiento de Benjamin como “ambivalente” impide una lectura productiva de sus textos: “Zumeist fällt dann das Stichwort Ambivalenz. Einer produktiven Lektüre seiner Texte steht dies im Weg” (2011: 451). Aunque Lindner, en el trabajo referido, apoya una interpretación de Benjamin refractaria a la hipótesis de la “ambigüedad”, es destacable que él mismo no haga mención de forma exhaustiva a las variaciones (y al tono específico de las variaciones) atendiendo a la relación de Benjamin con el *IJS*.

los analistas que adjudican a la teoría sobre el aura un carácter “ambiguo” o “ambivalente” (los referidos *supra* y otros como H. Eiland (2010: 66) o R. Rochlitz (1983: 289)) no hay ninguna referencia a la genética literaria de las distintas *Fassungen* de KZR. En segundo lugar, y atendiendo a lo dicho, si se considera que la teoría sobre el aura constituye el objeto que mayor atención ha recibido en la recepción crítica de la filosofía de Benjamin (o al menos de su filosofía del arte), el desconocimiento de la diferenciación de las distintas versiones, entonces, puede lícitamente juzgarse, sin forzar las premisas, como decisivo respecto a la interpretación de la filosofía benjaminiana *tout court*.

Ahora bien, aunque ciertamente puede (y, a nuestro entender, debe) matizarse el énfasis con que B. Tackels tematiza una versión original y otra “corrompida”<sup>9</sup>, es igualmente cierto, como se intentará argumentar, que la lectura exhaustiva de la *dritte Fassung* efectivamente permite mostrar, en primer lugar, que i) la teoría del aura está sólidamente delimitada y, por lo tanto, no está aquejada ni de “ambigüedad” ni tampoco superada (según lo estipulado por G. Didi-Huberman (2006: 99)) por una “comprensión dialéctica” que avalaría y condenaría, *a la vez*, en un mismo movimiento reflexivo, el marchitamiento de la percepción aurática<sup>10</sup>. En segundo término, la lectura del *Urtext*, y específicamente de los pasajes (omitidos de las restantes versiones) dedicados a la mimesis y a la distinción entre dos tipos de técnica, permite entender con mayor precisión que en KZR se pretende fundamentalmente demarcar y analizar *modalidades perceptivas histórica y técnicamente determinadas*; una hipótesis que, en último término, por su estatuto *genealógico*, es el fundamento teórico que impide entender el declive del aura en términos “abstractos”, *i.e.*, sin atender (como sucede en la recepción tradicional referida) a los específicos escenarios históricos en los que un determinado tipo de percepción puede (y debe) emerger, para así posibilitar nuevos procesos de subjetivación en función de los cambiantes contextos sociopolíticos.

---

<sup>9</sup> Benjamin nunca hablará de una versión corrompida, sino más bien de concesiones, como queda estipulado en una misiva dirigida a G. Scholem en 1935 (cf. Benjamin-Scholem 2011: 167). Con todo, es posible determinar que la lectura de esta carta debería ser desarrollada atendiendo a la “cortesía japonesa” que diversas personas adjudicaron a Benjamin, entre ellos el mismo Scholem (2014). Por otro lado, la taxatividad con que Tackels refiere los avatares de KZR como “degeneración”, debería atender también a la conocida práctica benjaminiana de desdoblamiento de los términos, aspecto que indudablemente da “cierto” apoyo a la *bifurcación* interpretativa con la que se ha recibido históricamente su filosofía. Al respecto, I. Avelar ha señalado certeramente que el pensamiento de Benjamin crecería por “cisiparidad”, *i.e.*, por fisión continua de los términos (2007-2008: 76).

<sup>10</sup> Apoyándose en Erwin Strauss y en la fenomenología de Merleau-Ponty, Didi-Huberman sugiere (suprimiendo así toda la fundamentación histórica de la reflexión de Benjamin) que la *lejanía-cercana* del aura es expresión de “la” estructura de la percepción. Cf. G. Didi-Huberman 2006: 104-107.



Esto último posee, en consonancia con lo mencionado *supra*, una consecuencia aún más precisa e importante. Y es que, en efecto, la lectura de la *dritte Fassung* no solo posibilita un apoyo decisivo al cuestionamiento de la “hipótesis de la ambigüedad” (o a la exégesis “dialéctica”), sino que permite, en términos más decisivos, mostrar que el aura no es el objeto central de KZR, como ha querido creer toda una tradición interpretativa que, desde la primera recepción crítica que hiciera Adorno del ensayo (cf. Adorno-Benjamin 1998: 137), y asumida luego por filósofos del arte como A. Wellmer (1993) o F. Jameson (1991)<sup>11</sup>, se ha concentrado prioritariamente (o de forma prácticamente exclusiva) en el problema del *remanente cultural* del arte mercantilizado o de masas, marginando así la reflexión fundamental que Benjamin quería desplegar y que, en el presente estudio, denominaremos como *tecnostética*, a saber: la idea de que la percepción está *estructurada* por “sistemas de aparatos técnicos” y debe adaptarse a ellos. Esto, como se verá en el desarrollo de la investigación, cobra una expresión muy concreta en la *dritte Fassung*, ya que explícitamente, en una nota del párrafo VI, se determinará que la distinción entre valor de culto [*Kultwert*] y valor de exhibición [*Austellungwert*] (distinción connivente de la reflexión sobre el aura) está encerrada en una distinción, según Benjamin, más *fundamental*, a saber, la distinción entre una primera técnica [*erste Technik*] (asociada por Benjamin a la apariencia [*Schein*]) y una segunda técnica [*zweite Technik*] (asociada por Benjamin al juego [*Spiel*]).

La reflexión cardinal de KZR, si se atiende al *basamento técnico* que sostiene la distinción entre valor de culto y valor de exhibición, no sería entonces el aura, sino más bien la diferenciación genealógica, *tecnostética*, de modos perceptivos estructurados técnicamente. Que el problema del aura no sea el meollo de KZR ha sido algo enfatizado también por los análisis más recientes de S. Weigel. Para esta analista, en efecto:

La recepción de los escritos de W. Benjamin sobre el cine y la fotografía estuvo durante mucho tiempo marcada por el lugar común de (...) que el aura de las obras de arte desaparece con las

---

<sup>11</sup> En su célebre *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, F. Jameson argumenta, en el apartado dedicado a los “Zapatos de polvo de diamante” de Warhol, que en tal obra se expresa una “frivolidad suntuaria”, correlativa de lo que él denomina el “ocaso de los afectos” (1991: 30-31), y que haría de la exhibición, podemos agregar, un nuevo rito. A. Wellmer, por su parte, defenderá a Benjamin de las críticas de Adorno desde la siguiente perspectiva: “[En] Adorno se expresa no solo una crítica legítima a la industria cultural, sino, al mismo tiempo, un prejuicio tradicionalista que también le impidió percibir los elementos más fructíferos contenidos en la interpretación de Benjamin del arte de masas en profundidad” (1993: 47). Wellmer busca apoyar, al menos en parte, el “optimismo” de Benjamin respecto al carácter liberador del “arte de masas” (término más bien anómalo a KZR), pero en ningún momento atiende a la problemática *técnica* que Benjamin en el *Urtext* juzga como decisiva.

posibilidades técnicas de su reproducción. Sin embargo, en los escritos de Benjamin sobre la historia de los medios ópticos, la relación entre aura y técnica es planteada de un modo mucho más complejo y diferenciado. Más importante aún es el hecho de que no es la cuestión de la reproducción de las obras de arte la que ocupa el lugar central en estos ensayos, sino la de las transformaciones en la estructura de las imágenes y del tiempo causadas por la utilización de aparatos. (2012: 7).

A pesar de que pueda apoyarse aquí la refutación de S. Weigel de la centralidad otorgada al aura en la exégesis tradicional de *KZR*, cabría realizar al respecto dos precisiones específicas. En primer lugar, más que la “estructura de las imágenes”, lo fundamental para Benjamin es problematizar las transformaciones en la “estructura de la percepción”, pues, como se hará explícito en el párrafo IV, en *KZR* se entiende que la percepción está *determinada históricamente* (*KZR*: 101; *EOA*: 46), y, atendiendo a lo estipulado en el párrafo VIII –en el que se indica que es la técnica la que posibilita el surgimiento de una criteriología estética determinada (*KZR*: 111; *EOA*: 60)–, existirían por ello distintas “organizaciones técnicas de la percepción”. Dicho en otros términos, el aura, como señala certeramente D. Costello, no constituye un “predicado de los objetos”, sino más bien una “estructura perceptiva” (2010: 105)<sup>12</sup>. En segundo término, cabe precisar que no es la “utilización de aparatos” lo que se busca prioritariamente abordar en *KZR*, ya que, en términos más profundos, los aparatos no pueden ser entendidos de forma meramente *instrumental*, ya que estos, como ha insistido la investigación más reciente de J.-L. Déotte, constituirían más bien los factores *estructurantes* de la sensibilidad de cada época. Siguiendo siempre a Déotte, cada aparato (como, *v.gr.*, la imprenta, la fotografía o el cine) determina modos perceptivos y reestructura los marcos de legibilidad de la praxis humana, en general, y de la obra de arte en particular (cf. 2013b: 240).

Con todo, esta hipótesis también puede encontrar apoyo, al menos parcialmente, en la interpretación referida de Weigel, específicamente al momento de consignar lo errado que resulta postular (como se ha hecho con demasiada insistencia) que la “reproducción” erradica al aura. Pues, en efecto, no es la *reproducción* [*Reproduktion*], como fenómeno empírico<sup>13</sup> de producción

---

<sup>12</sup> Desde una perspectiva similar, R. Gasché argumenta que hay diversos lineamientos de la doctrina kantiana operando en el ensayo de Benjamin. Cf. R. Gasché (2002a).

<sup>13</sup> Un desacierto (el de entender que es la reproducción, en su carácter instrumental, lo que guía la reflexión de *KZR*) que es posible pesquisar desde la *Theorie der Avantgarde* de P. Bürger (1974) hasta las reflexiones más recientes de J. Rancière, como, *v.gr.*, las desplegadas en *Le partage du sensible* (2000).

instrumental de obras, lo que moviliza la reflexión desplegada en *KZR*, sino más bien la *reproductibilidad* [*Reproduzierbarkeit*]<sup>14</sup> como régimen histórico de configuración subjetiva. De tal manera, y expresado en otros términos, el motivo *fundamental* que analiza *KZR* no es el aura (o la relación aura-reproducción), sino un estrato conceptual más profundo que, en otro pasaje de su lectura, Weigel ha denominado como la estructura “psico-física de la percepción” (2012: 7).

Atendiendo principalmente a la diferenciación doctrinal que se despliega entre las distintas versiones del ensayo de Benjamin, es justamente este problema, el de la *genealogía psicofísica de la percepción*, el que intentaremos indagar en el presente estudio. Dicha labor, en último término, supone entender, en consonancia con lo dicho, que hay otro conjunto de categorías (aparte del aura) que deben ser atendidas para intentar delimitar sistemáticamente la arquitectura conceptual de *KZR* y así, finalmente, evaluar su verdadera relevancia en la actual filosofía del arte. Este aserto cobra fuerza si se considera que tales categorías, en términos más “sistemáticos”, solo serán abordadas en *KZR*, a saber: las categorías de juego, primera y segunda técnica, percepción, aparato, inervación y “recepción en dispersión”. Es precisamente con estos conceptos (que, atendiendo a lo expuesto, merecerían sin duda un lugar en los *Benjamins Begriffe*<sup>15</sup>), con los que Benjamin pensará finalmente la *potencia política de la imagen técnica*. En otros términos, es en la articulación de dichas nociones (que vertebran el cuerpo del presente estudio) donde es hallable en última instancia la reflexión *tecnoestética* de Benjamin.

### III

Ahora bien, es preciso advertir que esta perspectiva de análisis (posibilitada por estudios más recientes, como los referidos de Tackels, Weigel, Déotte o Weber) contraviene buena parte de la recepción crítica de la filosofía de Benjamin (más concretamente de su filosofía del arte), específicamente porque, metodológicamente, Benjamin introduce una serie de premisas que, en último término, resultan refractarias a la distinción “ingenua” entre naturaleza y técnica y, desde

---

<sup>14</sup> En un análisis fundamental para la presente investigación, S. Weber argumenta que no es posible desatender la recurrencia con la que Benjamin utiliza el sufijo *-barkeit*, hallable en prácticamente toda su obra, y que otorga a los términos que lo poseen una mayor densidad filosófica. Cf. S. Weber (2008).

<sup>15</sup> Al respecto, es particularmente destacable la prácticamente nula recepción interpretativa del concepto de inervación [*Innervation*], que desaparece por completo de la *finfte Fassung*, y que en el presente estudio intentaremos mostrar como *concepto técnico* fundamental de la filosofía de Benjamin.

esta base conceptual, y de forma más importante aún, a las derivas de análisis que pretenden evaluar los riesgos o el carácter degradante de la “tecnificación moderna” amparándose en una comprensión idealizada de las potencias corporales del ser humano. Asumiendo esta idea, siguiendo siempre a Weigel, se podría decir que:

En la vasta literatura sobre la teoría de los medios ópticos de Benjamin, llama la atención el hecho de que muchos trabajos retroceden a planteos anteriores a los principios metodológicos formulados por Benjamin. Esto vale para la larga fascinación que la herencia ideológico-crítica de la industria de la cultura frankfurtiana ejerció sobre la recepción del pensamiento de Benjamin, y para la fijación, ligada a ella, a los conceptos de aura y reproductibilidad, que fueron considerados predominantemente como meros opuestos. (2012: 14).

El análisis de la potencia política de la imagen técnica que se desarrolla en *KZR* no puede ser homologado, como ha sido habitual<sup>16</sup>, con el esquema *crítico-ideológico* (como lo denomina Weigel) del *I/S* fundamentalmente porque, de forma previa al análisis del carácter “reificante” de la “cultura de masas” (términos estos más bien anómalos a la filosofía de Benjamin), en *KZR* se busca delimitar e interpretar transformaciones en la estructura perceptiva, mutaciones que, de aceptarse como necesarias (en función de la adaptación —i.e., la “inervación”— al entorno) imposibilitan cualquier condena de la tecnificación moderna (asociada por autores como Kracauer a la *taylorización de la vida* (cf. 2008a: 65)) que no atiendan a dicha *variabilidad de la estructura perceptiva*. En otros términos, más precisos: si se hace caso a lo estipulado, en términos más sistemáticos, en la *dritte Fassung* —a saber, que la distinción entre “valor de culto” (ínsito a la percepción aurática) y “valor de exhibición” está sustentada en la distinción más honda entre una primera y una segunda técnica<sup>17</sup>— se sigue entonces que Benjamin no está añorando nostálgicamente (o, más aún, con una vocación *restauradora*) un espacio *pre-técnico*, no mediado por los aparatos, ni tampoco un espacio técnico artesanal, mediado *parcialmente* por la

---

<sup>16</sup> Bajo la influencia teórica de R. Tiedemann, esto es particularmente destacable en los análisis de S. Buck-Morss, particularmente en su *The origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institut*, de 1977, en el que las diferencias doctrinales entre Adorno y Benjamin son fuertemente soslayadas para mostrar una motivación teórico-programática afín y permanente.

<sup>17</sup> Una distinción, cabe destacarlo, que no es sociológica, sino *estructural*: en efecto, la *zweite Technik* no es propia de “sociedades avanzadas” que han dejado atrás una *erste Technik*, pues ambas, por el contrario, conforman una tensión polar que fluctúa históricamente, como lo es también (y desde esta primera distinción fundamental) la *Polarität* entre *valor de culto* y *valor de exhibición*.

reproducción técnica avanzada; por el contrario, Benjamin buscará en *KZR* describir el tránsito y la *necesidad* de adaptar la estructura perceptiva a un nuevo escenario histórico, uno en el que los indicadores espacio-temporales ya no están cifrados en la permanencia y la singularidad, sino en la multiplicidad y repetibilidad. En síntesis, la aparición [*Erscheinung*] única de una lejanía estaría dando paso (y debería hacerlo) a la aparición múltiple de una cercanía: las masas se acercan a las cosas, y no a las cosas o fenómenos en su *singularidad*, sino a sus copias o *reproducciones* (*KZR*: 102; *EOA*: 47).

Con la finalidad de exponer esta tesis fundamental, que denominaremos como *tecnoestética*, seguiremos una estructura metodológica que no estará configurada ni a partir de fases temporales (que podrían presuponer un desplazamiento cronológico en el desarrollo o las variaciones de la reflexión sobre la imagen técnica) ni tampoco a partir del contraste doctrinal del análisis benjaminiano sobre la politización del arte con otras filosofías (lo que en ocasiones presupone sistemas de pensamiento homogéneos o continuos). Por el contrario, en el presente estudio serán leídos los trabajos y categorías fundamentales de la filosofía de Benjamin constelando todos, al interior de su pensamiento, en torno a un único problema, a saber: el de la reflexión sobre la potencia política de la imagen técnica, específicamente aquella que (por su carácter más delimitado) es desarrollada en el ensayo de 1936. Desde esta perspectiva, el presente estudio ofrece una estructura analítica que, en sí misma, en su articulación interna, pretende exponer la *tecnoestética* de Benjamin como respuesta al problema planteado, esto es, qué puede, o debe, efectuar la imagen técnica para obtener un coeficiente crítico eficaz. En este sentido, se intentará mostrar que el anudamiento serial de cada uno de los capítulos, en una secuencia no cronológica ni comparativa, sino en cierto modo *lógica*, constituye la arquitectura conceptual de una respuesta (tentativa, por cierto) al problema de la imagen técnica (*i.e.*, al problema de la politización del arte) en la filosofía de W. Benjamin.

Las categorías que conforman tal arquitectura son las de aura (en cuanto en tanto constituye (solo) su primera capa analítica), mimesis, percepción, aparato, invención y “recepción en dispersión”. Como intentaremos mostrar, es la exégesis secuencial de estas categorías la que permite pensar en último término la filosofía desarrollada por Benjamin sobre la imagen técnica. Dicho de otra forma, son estas categorías —que, exceptuando la de aura, cabe reiterarlo, no figuran en los *Benjamins Begriffe*— las que vertebran, como su *semántica*, lo que en el presente estudio se denominará *tecnoestética*, una perspectiva filosófica que, apoyando en algunos

de los análisis referidos *supra* (v.gr., los de B. Tackels, J.-L. Déotte, S. Weigel, S. Weber y, parcialmente, B. Stiegler), resulta refractaria a la comprensión tradicional del arte y de la incidencia de los nuevos medios en los procesos de subjetivación.

Retomando lo planteado por Weigel al comienzo de este tercer y último acápite introductorio, la metodología de Benjamin, en efecto, no puede ser homologada al *criticismo-ideológico* tradicional porque su reflexión tecnoestética no comprende las potencias corporales como estructuras simplemente *moduladas* por los aparatos técnicos, sino como procesos de *reestructuración perceptiva* permanente. Esto cobrará una expresión elocuente en un esquema conceptual desplegado tanto en *Kleine Geschichte der Photographie* (en adelante *KGP*) como en *KZR*, aunque es ciertamente extensible también a otros estudios de Benjamin (como, v.gr., *Der Erzähler* o *Das autor als Produzent*), a saber: que no es posible condenar o defender la emergencia de un nuevo aparato y praxis artística sin antes atender a la reestructuración que ese mismo aparato realiza en la subjetividad y criteriología tradicional. Respecto de la fotografía, Benjamin expondrá sintéticamente este esquema en una suerte de fórmula, que determina que lo importante no es pensar el *estatuto artístico* de la fotografía, sino más bien el *estatuto fotográfico* del arte. Esta aseveración, como sugerimos recién, podría aplicarse tanto a la imprenta como al periodismo o el cinematógrafo, aparatos cuyo devenir histórico sustenta la genealogía de la percepción aquí estudiada.

Desde la perspectiva tecnoestética de Benjamin se podría colegir que si todas las prácticas que estos aparatos han configurado (respectivamente, la novela, la novela moderna o el cine) han sido desvaloradas en principio como *degradantes*, ha sido porque, en último término, no se ha pensado que la estructura perceptiva que las juzga es *reestructurada*, como su *a priori histórico*, por esos mismos aparatos, cuestión que exige una reformulación completa de las categorías con las que se pensaban tales prácticas artísticas antes de su emergencia y consolidación histórica. No podría así condenarse el folletín, v.gr., tal como lo hace Sainte-Beuve en su libelo *De la littérature industrielle*<sup>18</sup>, sin antes advertir que la prensa de masas ha desbaratado la *criteriología* con que se venía pensando y juzgando la “gran literatura”, y lo mismo podría decirse respecto de la fotografía o el cine. En este específico sentido, Benjamin no busca entonces con este proceder

---

<sup>18</sup> Publicado en la *Revue des Deux Mondes* en 1839, el artículo de Sainte-Beuve —comprensible como uno de los primeros acercamientos al “arte de masas” en el contexto de la esfera pública burguesa— será decisivo para la comprensión benjaminiana de la incidencia del periódico en la nueva literatura, particularmente en la estética de Baudelaire (cf. *GS* I-2: 529).

hacer una *crítica de los medios*, sino, más hondamente, una *crítica de la crítica* (*Kritik der Kritik*). En otros términos, esta *crítica de la crítica* constituiría la tarea exigida a una filosofía que entiende los procesos de subjetivación como en constante *metamorfosis*, incluidos los marcos de legibilidad con los que esos mismos procesos se piensan y comprenden, a su vez, los productos culturales.

Resulta ciertamente digno de nota el hecho de que Benjamin da cuerpo a su filosofía apoyándose en un conjunto de prácticas artísticas o autores que resultan directamente marginales (como, *v.gr.*, el *Trauerspiel*, Scheerbart, Semper o Jochmann) o que no suelen insertarse cómodamente en el canon filosófico (entre ellos Fuchs, Riegl o Caillois). Resulta digno de nota, decimos, específicamente porque, si se aprecia, el rescate de autores “olvidados” (en cierto sentido, los “vencidos de la historia”, como se indica en las tesis *Über Geschichte* (en adelante *ÜG*)) es una consecuencia “práctica” de su misma reflexión *tecnostética*: en efecto, solo es posible poner atención a fenómenos en cierto sentido “devaluados” (como en un principio lo fueron el *Trauerspiel*, la fotografía, el folletín o el cine) si se considera que tales fenómenos posiblemente han sido juzgados con criteriologías que no son asumidas *críticamente*, *i.e.*, sin atender (en el caso de Benjamin, desde una *perspectiva técnica*) a sus condiciones de posibilidad. Aquí radica, estimamos, la específica fuerza metodológica (soslayada, según la referida hipótesis de Weigel) de la filosofía de Benjamin<sup>19</sup>.

Ahora bien, es menester consignar que, a excepción de los teóricos que reflexionaron sobre el *Trauerspiel*, y parcialmente de Scheerbart y Jochmann, Benjamin no dedicó ningún tratamiento exhaustivo a los autores cuyas hipótesis fueron configurando su metodología<sup>20</sup>. En efecto, Benjamin no estructurará su reflexión *tecnostética* mediante una confrontación sistemática con tales autores —a diferencia de lo que hará Adorno, *v.gr.*, con Kant, Husserl o

---

<sup>19</sup> La pasión de anticuario y coleccionista de Benjamin, desde esta perspectiva, no obedecería solamente a una inclinación subjetiva, sino a una reflexión filosófica, poco atendida por los analistas, y que cobrará una fundamentación más delimitada en las tesis *ÜG*. Siguiendo su último escrito, en efecto, el rescate de los “residuos” de la historia comparece como un *combate político*, considerando que la “Historia”, como indica Benjamin, es escrita por los vencedores (cf. *GS* I-2: 696; *OC* I-2: 309). A este respecto, nos parece decisivo el aporte de E. Traverso, quien ha enfatizado que Benjamin no habla de “víctimas”, sino de “vencidos”. Revalorando la idea benjaminiana de “melancolía de izquierda”, E. Traverso argumenta elocuentemente lo siguiente: “A diferencia del humanitarismo hoy dominante, que sacraliza la memoria de las víctimas y en su mayor parte pasa por alto o rechaza sus compromisos, la melancolía de izquierda siempre se concentró en los vencidos. Percibe las tragedias y las batallas perdidas del pasado como un peso y una deuda, que también son su promesa de redención” (2019: 20).

<sup>20</sup> Conviene precisar esta afirmación: si bien Benjamin escribió profusamente sobre prácticas artísticas más bien marginales, a gran parte de los autores en los que apoyó, implícita o explícitamente, su filosofía sobre la imagen técnica (*v.gr.*, Caillois, Jünger, Riegl o Fiedler) no les dedicó libros o ensayos más exhaustivos. Por lo demás, es sabido que en sus 48 años de vida Benjamin publicó solamente cinco libros propiamente tales, y, a excepción del estudio sobre la *Frühromantik*, ninguno de ellos estuvo dedicado directamente a una doctrina filosófica “canónica”.

Hegel—, sino más bien extrayendo de ellos lineamientos teóricos muy específicos, y que le servirán todos, esto es lo destacable, para mostrar cómo esos mismos autores no lograron atisbar la consecuencia más radical que reclamaban sus hipótesis, a saber: que es necesario, atendiendo a las transformaciones del “sistema de aparatos” técnicos [*Apparatur*], ejercitar un nuevo aparato perceptivo [*Wahrnehmungsapparat*], cuestión que exige dejar atrás la categorialidad tradicional con que esos mismos autores han reflexionado. Pasará así con Riegl, *v.gr.*, a quien Benjamin —a pesar de apropiarse de su hipótesis sobre la “variabilidad de la percepción”— reprochará su esquema meramente formalista; asimismo con Caillois, a quien Benjamin —a pesar de apoyar su *materialismo corpóreo*— criticará su noción de “leyes naturales”; o también con Jünger, figura que si bien es políticamente antitética a la filosofía de Benjamin, compartirá con este una “exigencia de dinamismo” que, de todos modos, y al igual que en los restantes autores, Benjamin cuestionará como “abstracción metafísica” que soslaya la *mutabilidad* de las facultades humanas.

Que Benjamin se apoye en la doctrina de múltiples autores para fundamentar su tecnoestética, y que lo haga además de forma subrepticia, tiene ciertamente una consecuencia metodológica importante, a saber: que no es posible estudiar exhaustivamente su filosofía sobre la imagen técnica sin atender a los vínculos con esos autores (cosa que haremos en el presente estudio), aunque estos, cabe enfatizarlo, atendiendo precisamente a su carácter subrepticio o parcial, deben ser “reconstruidos”, *i.e.*, apoyados en diversas fuentes y desarrollos conceptuales, ya que no están expuestos de forma unitaria en textos claramente delimitados. Desde esta perspectiva, la *tecnoestética* de Benjamin, a nuestro entender, exige ser interpretada, reconstruida y articulada en una arquitectura conceptual, puesto que no es posible leerla como un *corpus* doctrinal homogéneo y continuo; una hipótesis que adquiere eficacia, además, considerando la premisa referida al comienzo de esta introducción, a saber: que Benjamin no desarrolla una “única” doctrina en KZR, sino variaciones analíticas (al menos cuatro) que es preciso pesquisar atendiendo a las diversas *Fassungen* de su estudio. Bajo esta égida de análisis, en diversos contextos del estudio abogaremos por la necesidad de matizar el carácter *cabalmente sistemático* que algunos autores, como Déotte y Tackels (fundamentales, por cierto, para la presente investigación), parecen adjudicarle a la filosofía de la imagen técnica de Benjamin.

El esquema conceptual referido *supra* (a saber: que el sistema de aparatos reestructura la *criteriología* que, hipostasiada, se utiliza —“parasitariamente”, dirá Benjamin— para juzgar las prácticas artísticas) constituye en último término, volviendo a lo expuesto por S. Weigel, la cifra



metodológica cardinal de la tecnoestética de Benjamin, y es la que sostiene los múltiples y diversos diferendos conceptuales mantenidos tanto con los teóricos coetáneos a él como con sus más recientes analistas. Hacia el final del presente estudio, se intentará mostrar, desde esta perspectiva, que las lecturas canónicas de la estética de Benjamin (*v.gr.*, la exhortación efectuada por Adorno para “dialectizar” su optimismo ante el “arte de masas”), o exégesis más contemporáneas como la de J. Crary (que cuestiona a Benjamin el soslayar el anudamiento entre “atención” y capitalismo) o la de S. Buck-Morss (que interpreta la comprensión benjaminiana del cine como “reactivación de las fuerzas instintivas”), no parecen captar el desafío de la *Kritik der Kritik* exigida por Benjamin, a saber: indagar cómo los aparatos técnicos pueden reestructurar el juicio (el “tribunal estético”) con el que se intenta cuestionar el carácter reificante de los productos culturales que ellos hacen emerger. Como corolario de eso último se puede determinar que Benjamin, contraviniendo un aserto devenido en *communis opinio* hasta el día de hoy, no es simplemente un “optimista” respecto a los nuevos medios, sino un autor que intentó pensar la categorialidad estética heredada, y, más hondamente, las potencias corporales, como estructuras variables y en permanente mutación.

Una doctrina esta última de la que aún (como señala J.-L. Déote (2013a: 115)) habría mucho que aprender, específicamente porque podría contribuir a desbaratar, o al menos poner en cuestión, el catastrofismo con el que aún se sigue juzgando el surgimiento y la incidencia estético-política de los nuevos medios o aparatos.

Al respecto, y para terminar este preámbulo, solo dos señales o indicios, particularmente decisivos por su tono y alcances: de acuerdo a J. Crary, “[e]n la falsa inclusión de productos y dispositivos dentro de un linaje que incluye la rueda, (...) la imprenta y demás, hay un ocultamiento de (...) los distintos sistemas de gestión y control de los seres humanos” (2014: 47). P. Virilio, por su parte, en un estudio sobre lo que entenderá como la implantación totalitaria del régimen audiovisual, ha declarado elocuentemente: “Víctima de la guerra del tiempo de un desfile acelerado, el campo de percepción se convierte repentinamente en un campo de batalla, con órdenes breves y sus aullidos de terror” (2003: 101). Aunque ciertamente estas aseveraciones nos interpelan con acusada intensidad, cabría preguntarse: ¿con qué criterios se piensan los efectos de las nuevas tecnologías en la gestión de los seres humanos? Más hondamente, ¿qué se entiende por ser humano o por campo de percepción? ¿No es posible tal vez que esas categorías y nociones formen parte también de los efectos de las mismas tecnologías que con ellas se

intentan problematizar? Son justamente estas algunas de las interrogantes que la reflexión de Benjamin sobre la imagen técnica nos invita a horadar.

## **Primera parte**

### **Hacia una genealogía de la percepción**

## Capítulo 1

### Gramática general y génesis de la teoría sobre el aura

#### 1.1. Gramática general de la teoría sobre el aura

Cualquier intento de exégesis exhaustivo del pensamiento estético de W. Benjamin, sobre todo uno consagrado al problema de la imagen técnica (*i.e.*, aquella producida por *aparatos*), exige abordar preliminarmente su teoría sobre el aura. Al menos dos razones justifican dicha necesidad. En primer lugar, la teoría sobre el aura abre todo el conjunto de problemáticas que Benjamin abordará promediando y finalizando *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* –problemas como el del “inconsciente óptico” [*optische Unbewusste*] o el de la “recepción en la dispersión” [*Rezeption in der Zerstreuung*]–, y que configuran, como se verá, el verdadero meollo de su estudio. En segundo lugar, desde la publicación de los *Schriften* –editados por Adorno en 1955– la recepción crítica de la estética de Benjamin se concentró primordialmente en la teoría sobre el aura, lo que produjo una profunda y extendida serie de malentendidos sobre su filosofía, desde el momento en que fueron soslayados esos conceptos capitales que Benjamin quería prioritariamente introducir. Solo un análisis de estos malentendidos y/o tergiversaciones en torno a la idea de aura, por lo tanto, posibilita un adecuado acceso al problema de la imagen técnica. Atendiendo a esta premisa, en lo que sigue abordaremos sucintamente la gramática y génesis de la teoría sobre el aura, tratamiento que nos permitirá analizar luego la *tipología diferencial* de usos que se puede establecer en torno a ella, y, posteriormente, en el tercer capítulo, ahondar en el concepto cardinal que *sostiene* la reflexión de Benjamin sobre el aura, a saber, el concepto de *mimesis*.

Con la finalidad de no perder de vista el horizonte general en el cual se inscribe la teoría sobre el aura, conviene consignar, *in nuce*, unas primeras consideraciones sobre la *gramática* de dicha teoría. En primera instancia, debe señalarse que el uso más “delimitado” y “sistemático” de la teoría sobre el aura no se hará efectivo al menos hasta la publicación de *Kleine Geschichte der Photographie* (en adelante *KGP*), en 1933, y el comienzo de redacción de *KZR*, en 1935, momentos

en los que Benjamin bosqueja lo más parecido a una definición —a saber, el aura como “aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” [KZR 102; EOA: 47]—, aquella a la que tradicionalmente ha recurrido la recepción crítica para dilucidar *qué* es el aura. En segundo lugar, cabe destacar que las reservas ante el carácter “delimitado” y “sistemático” de dicha teoría vienen dadas por el hecho de que Benjamin incorporará esa definición en contextos escriturales altamente divergentes, en apariencia incluso contradictorios (*v.gr.*, la teoría sobre el aura contenida en *KGP* y la expuesta en 1939 en su segundo ensayo sobre Baudelaire (*Über einige Motive bei Baudelaire* (en adelante *ÜMB*)).

En tercer lugar, aunque esta divergencia conceptual pueda tener entre sus causas la vacilación de Benjamin ante una *teoría en ciernes*<sup>21</sup>, debe considerarse altamente llamativo, sin embargo, que la exégesis desarrollada sobre el aura, salvo escasas excepciones (*v.gr.*, J.-L. Déotte (2012), B. Tackels (2012), E. Wizisla (2007)), no haya reparado en la serie de dificultades que surgieron entre Benjamin y los editores de la *Zeitschrift für Sozialforschung* —el órgano de difusión intelectual del *Institut* homónimo— a propósito de dicha teoría; problemas editoriales que supusieron, *v.gr.*, la redacción de cuatro versiones de *KZR* (cinco, si se cuenta el texto manuscrito) o dos versiones por entero distintas del trabajo sobre Baudelaire. Además, es importante destacar, en cuarto lugar, que en la recepción crítica de la teoría sobre el aura tampoco ha sido norma acercarse a los escritos más tempranos de Benjamin, textos que si bien no poseen un mayor y directo ahondamiento en el tema, como se indicó *supra*, sí permiten comprender motivaciones y premisas de la reflexión benjaminiana que deben juzgarse como decisivas para la interpretación de su teoría “sistemática” ulterior.

En vistas de estas consideraciones, el análisis de textos tempranos de Benjamin, entendido como acercamiento *genético* a la teoría sobre el aura, permitirá fundamentalmente

---

<sup>21</sup> Es fundamental señalar que, a pesar de los empeños de ciertos intérpretes por encontrar unidad, vinculación y sistematicidad en cada escrito de Benjamin —lo que supondría leer *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (en adelante *BKR*), *v.gr.*, en vinculación directa con *Das Passagen-Werk* (en adelante *PW*)—, hay al menos tres consideraciones que complican esa pretensión: en primer lugar, resulta problemático armonizar esa premisa de sistematicidad con la consabida reflexión desarrollada por Benjamin en torno a la fragmentariedad o el montaje (*v.gr.*, en *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (en adelante *UdI*) o en *PW*). En segundo lugar, es hallable en muchos de los escritos de Benjamin un carácter “tentativo”, vacilante, de perpetuo *work in progress*, que hace comprensible su filosofía no tanto como una “caja de herramientas” (siguiendo el *dictum* de Foucault), sino más bien como una suerte de laboratorio. Por último, es imposible no tener en cuenta el hecho de que, *biográficamente*, Benjamin se vio obligado a producir toda suerte de trabajos por encargo (escritos para la radio, ensayos o artículos periodísticos, etc.), lo que le obligaba a un determinado tipo de escritura, más conciso y precipitado. Este antecedente, nuevamente, es muchas veces soslayado por los analistas interesados en el “carácter fragmentario” y “anti-sistemático” de la filosofía de Benjamin (cf., *v.gr.*, R. Tiedemann (1983), G. Didi-Huberman (2011), S. Buck-Morss (2005)).

comprender (además de otras cuestiones, como, *v.gr.*, la posición de Benjamin en relación a la formulación de *neologismos*) i) qué perseguía Benjamin al emplear la noción de aura, ii) qué enfrentamientos teóricos intentaba posicionar, iii) qué directrices y tensiones conceptuales movilizaban su reflexión, y, por último, iv) qué nociones irán adquiriendo en su filosofía densidad conceptual –al punto de cristalizar, no muchos años más tarde, en verdaderos *conceptos técnicos* (así, *v.gr.*, el de lo “siempre-igual” [*Immergleiche*])–. Para allanar la explicitación de dicho análisis genético, con todo, es menester referirse sucintamente, como se indicó, a la estructura argumental que delimita la reflexión sobre el aura, *i.e.*, a la *gramática* que la sustenta y que irá adquiriendo conceptos cada vez más precisos para consolidarse como “teoría”.

A este respecto, debe señalarse que toda la filosofía tardía de Benjamin –aquella que en la entera década de 1930 fue articulada directa o indirectamente en torno a *Das Passagen-Werk*– estuvo focalizada en el diagnóstico y análisis de lo que él entenderá como una conmoción radical, producida promediando el siglo XIX, de la esfera socio-histórica tradicional que enmarcaba y daba forma a los vínculos intersubjetivos. En *PW*, Benjamin refiere su propio análisis de dicha mutación como una “protohistoria [*Urgeschichte*] de la modernidad”. Y es justamente este problema el que vertebra la teoría sobre el aura, pues Benjamin formaliza con dicha categoría una *fase epocal de la percepción* que será modificada de raíz por los avatares históricos decimonónicos, *prioritariamente* la técnica. En este específico sentido, es precisamente esta mutación sociohistórica, esa “protohistoria de la modernidad”, lo que está en la base de la *gramática* general de la teoría sobre el aura, un campo de análisis que (compartiendo motivos y problemas con múltiples filósofos coetáneos, como Kracauer, Bloch o incluso Jünger<sup>22</sup>) asumirá en la fase tardía conceptos propios para su teorización (*i.e.*, una *semántica* específica), tales como *inervación*, *recepción en la dispersión* o *inconsciente óptico*.

Lo anteriormente señalado supone que la idea desarrollada en *KZR* que problematiza un quiebre en el modo de inserción social de la obra de arte –ya no sustentada en el *culto* sino en la *exhibición*– no solo debe relacionarse, como ha sido común (*v.gr.*, D. Costello (2010)), con las reflexiones que directamente abordan el problema de la imagen o de los medios reproductivos (como *KGP*, muy cercano temáticamente a *KZR*), sino también con los análisis desarrollados en textos tales como “*Erfahrung und Armut*”, “*Der Erzähler*” (en adelante *DE*) o “*Carl Gustav*

---

<sup>22</sup> Téngase en cuenta que, en *KZR*, un factor determinante del marchitamiento del aura es la emergencia de las masas; y la masa [*Masse*], como es consabido, es un motivo compartido y recurrente en todos los autores referidos, a los que podrían sumarse otros como H. Broch (con su *Massenpsychologie*) o E. Canetti (con *Masse und Macht*).

*Jochmann's 'Die Ruckschritte der Poesie'”* (en adelante *JRP*), escritos en los que es apreciable, como motivación basal común, un diagnóstico sobre la *metamorfosis de la experiencia*, y en los cuales, asimismo, se concederá a la técnica, dicho *ad litteram*, un rol *fundamental*. Ahora bien, es posible rastrear esa reflexión sobre un quiebre epocal –aunque en una forma más rudimentaria– ya en los bosquejos y escritos tempranos de Benjamin, *v.gr.*, en el fragmento autobiográfico “Diario de Pentecostés de 1911”, que prefigura –temáticamente al menos– el giro expuesto en *KZR* entre la *fundamentación teológica* del arte y su *fundamentación socio-política*:

Un tema: religión y naturaleza (religión natural). El campesino debe, en tanto que tal, ser religioso; él vive todos los años el milagro de la siembra y la cosecha. Así como el habitante de la gran ciudad ha perdido la naturaleza, así puede que pierda también la religión; el sentimiento social viene a ocupar el espacio de lo religioso. (*GS* VI: 232; *OC* VI: 325).

A partir de sus primeras experiencias formativas –entre ellas su vinculación escolar con la pedagogía alternativa de G. Wyneken y principalmente sus estudios universitarios con Simmel en Berlín en 1912<sup>23</sup>– Benjamin se interesó tempranamente por la idea de un cambio radical en las formas y relaciones históricas tradicionales, un cambio que será analizado en los escritos tardíos a partir de una *filosofía de la técnica*, específicamente a partir del fenómeno de la *reproductibilidad*, pero que, como se aprecia en el fragmento referido –escrito a los 18 años de edad–, es hallable ya en textos germinales de su pensamiento. Años más tarde, Benjamin seguirá teorizando sobre esta mutación histórica que afectará tanto a las relaciones humanas –como en el fragmento citado– como al ámbito de las letras. En *Einbahnstraße*, *v.gr.*, cuya elaboración culminó en 1926, Benjamin adoptará *performativamente*, en la propia factura del manuscrito, un modelo compositivo (siguiendo pautas del montaje) que se juzgará como más adecuado al nuevo contexto histórico, y que es tematizado expresamente en uno de los fragmentos del volumen (“Tenedor jurado de libros”):

---

<sup>23</sup> Sobre el vínculo con Wyneken son de particular interés los escritos asociados a la primera etapa intelectual de Benjamin, la desarrollada al alero de la *Jugendbewegung* y la *Freie Schulgemeinde*. Cf. al respecto “*Das Dornröschen*” o “*Die Schulreform, eine Kulturbewegung*”. Sobre el vínculo con Wyneken resultan de interés los estudios de A. Hillach (1999), E. Wizisla (1987) y A. Deuber-Mankowsky (2000). De mayor incidencia (filosófica) en el pensamiento de Benjamin fue la figura de Simmel, a quien dice haber leído ya antes de ser su alumno, específicamente *Die Religion*, de 1906, texto que gravita en la cita *supra* referida (Cf. *GS* VI: 248; *OC* VI: 350). Sobre la relación con Simmel, cf. los trabajos de H. Eiland – M. Jennings (2014), M. Mičko (2010) y D. Frisby (1985).

Ahora (...) todo hace pensar que el libro está llegando ya a su fin en la forma hoy tradicional. Mallarmé (...) introdujo por vez primera en la literatura con su *Coup de dés* las tensiones gráficas de los anuncios (...) La escritura en efecto, que había encontrado su refugio en el libro impreso, donde llevaba una vida autónoma, es cruelmente arrastrada a la calle por los anuncios y sometida a las brutales heteronomías del caos económico (...). Mientras que, hace siglos, la escritura empezó a tumbarse lentamente, abandonando su inscripción erguida y convirtiéndose ya en un manuscrito que reposaba al sesgo en los pupitres, para ir a acostarse finalmente en el libro impreso, ahora empieza de nuevo lentamente a levantarse del suelo. La prensa ya se lee en vertical más que en horizontal, y las películas, como los anuncios, someten igualmente la escritura a los dictados de la vertical (...). (GS IV-1: 102-103; OC IV-1: 42-43).

Las mutaciones que detecta este fragmento en la esfera de las artes, Benjamin las asume doctrinalmente también en el fragmento que abre el escrito, y que ya permite atisbar, *in nuce*, algunas de las hipótesis capitales de KZR, específicamente en relación al modo en que la obra de arte se inserta (o “debe” insertarse) en el transformado campo sociohistórico que se está consolidando. En este fragmento (“Gasolinera”), además, se anuncia latamente una noción, la de “aparato” [*Apparat*], que cobrará más tarde una importancia decisiva:

La actividad literaria relevante solo se puede dar cuando se alterna del modo más estricto la acción y la escritura, al cultivar esas modestas formas que corresponden a su influencia en las comunidades más activas mejor que el ambicioso gesto universal del libro: a saber, las octavillas, los folletos, los artículos en revistas, los carteles. Solo este rápido lenguaje puede surtir un efecto que se encuentra a la altura del momento. Para el aparato gigantesco de la vida social, las opiniones son lo que el aceite es para las máquinas (...). (GS IV-1: 85; OC IV-1: 25).

Ahora bien, en relación a esta mutación socio-histórica (y *perceptiva*) que suscita la nueva técnica (tematizada en los fragmentos precedentes a partir de la prensa y el cine), es preciso señalar que diversos comentaristas testimonian que la valoración primigenia de Benjamin hacia la reproductibilidad mecánica es más bien negativa (J.-M. Monnoyer 2013: 11; B. Tackels 2012: 383). Y, para avalar dicha consideración, se suele tener a la vista el comentario consignado en el



*Pariser Tagebuch* que Benjamin llevó a cabo entre diciembre de 1929 y febrero de 1930<sup>24</sup> —i.e., solo un año antes del comienzo de redacción de *KGP*—. En este fragmento, en efecto, en la entrada del 4 de febrero, Benjamin refiere un encuentro con A. Monnier en la que esta se muestra interesada en las fotografías de los libros de arte, contradiciendo así —dirá Benjamin— “mi vieja tendencia a reaccionar tan impetuosamente contra ellas”, pues, en su opinión, resulta “empobrecedor y enervante tal modo de acercarse al arte” (*GS* IV-1: 582; *OC* IV-1: 541-542). Monnier señalará entonces a Benjamin que las grandes obras artísticas son *creaciones colectivas*, y solo pueden disfrutarse reduciéndolas de tamaño. La reproducción mecánica es así, según Monnier, una *técnica de reducción* para disfrutar de las obras. Benjamin concluirá su relato, esto es lo esencial, indicando haber ganado una valiosa “teoría de las reproducciones” [*Theorie der Reproduktionen*]. Pero incluso muchos años antes, en 1912, Benjamin relata en otro diario su accidentada visita a la Basílica de San Ambrosio, en Milán, en cuyo edificio contiguo contempla el original de *La última cena* con una excitación tal que hace palidecer la emoción que sintiera ante la reproducción [*Abbildung*] (*GS* VI: 271; *OC* VI: 378).

Por otra parte, y aunque no aparezca expresamente el término *aura*, resulta significativo que el relato que enmarca la definición “canónica” de *KZR*<sup>25</sup> haya aparecido casi exactamente igual también muchos años antes. En 1911, en efecto (un año antes de la mención sobre Leonardo recién referida) Benjamin viaja junto a su familia a Suiza y anota en su diario lo siguiente: “Por la mañana, hice la ascensión a una colina ardiente para poder saborear en solitario un libro debajo de un árbol. Fue agradable, aunque el libro fuera simplemente una morfología latina” (*GS* VI: 333; *OC* VI: 237). Veinte años más tarde, en el diario en que registra una estadía en Francia en compañía de Brecht, Benjamin apuntará que, de camino de regreso, aprovechará una parada en el campo para acostarse bajo un árbol, y relatará inmediatamente que observa detenidamente las ramas, pensando en el número de imágenes y metáforas que anidan en un solo

---

<sup>24</sup> Este diario se escribió por encargo de *Die literarische Welt* y consigna las actividades llevadas a cabo por Benjamin en su estancia en París. Fue editado por Benjamin a su regreso a Berlín y finalmente publicado en cuatro entregas en 1930. Benjamin, por esa época, está fuertemente abocado a la actividad periodística, y ya desde 1927 también a la actividad radiofónica. Actividades, en último término, y en consonancia con lo estipulado en *Einbahnstraße*, que dan cuenta de una valoración positiva ante la nueva técnica, ante los medios de comunicación de masas. Para abordar el acercamiento de Benjamin a la radio, cf. los estudios de S. Schiller-Lerg (1984) y Ph. Baudouin (2009).

<sup>25</sup> Nos referimos a la definición dada en la quinta versión, editada por Adorno, donde se tematiza una suerte de “aura natural”: “(...) la aparición irreplicable de una lejanía por cercana que esta pueda hallarse. Ir siguiendo, mientras se descansa, durante una tarde de verano, en el horizonte una cadena de montañas, o una rama que cruza proyectando su sombra sobre el que reposa: eso significa respirar el aura de aquellas montañas, de esta rama” (*GS* I-2: 479; *OC* I-2: 56-57).

árbol (GS VI: 440-441; OC VI: 588). Se puede apreciar nuevamente la figura en “Sombras breves (II)”, publicado en 1933: Benjamin relata aquí tumbarse bajo un árbol y no poder distinguir de qué especie se trataba, desconocimiento que fundamenta en el hecho de que su lenguaje se había a tal punto conmovido por el árbol y la escena que parecía haber consumado su “siempre antigua unión” (GS IV-1: 425; OC IV-1: 375).

De tal manera, la figura o *diégesis* que enmarcará la definición canónica del aura se repite con insistencia –en un arco temporal de al menos veinte años–, y tratándose de una descripción bucólica cargada de afecto, podría preliminarmente colegirse que tal definición del aura –la ofrecida en KZR– es correlativa de una valoración primigenia positiva, lo que supondría, por su parte, entender *melancólicamente* su marchitamiento<sup>26</sup> en la modernidad.

Por otro lado, en otro diario de 1931 (año en el que se definirá el aura, en KGP), en la entrada donde describe una estancia en Saint-Paul de Vence, Benjamin dirá que es una alegría el que a dicho pueblo: “(...) los cineastas no lo hayan descubierto todavía” (GS VI: 428-429; OC VI: 573); un comentario, por cierto, inmediatamente desmentido, pues Benjamin descubre que en ese mismo momento se está rodando una película en la plaza del pueblo. Así, al mismo tiempo que sugiere implícitamente un quiebre socio-histórico, este pasaje parece salvaguardar un tipo de percepción no determinado por la reproducción, en este caso la cinematográfica, lo que *podría* suponer (de forma semejante a lo expresado a partir de los documentos *supra* referidos) una crítica de la decadencia del aura, y, a partir de ahí, una *posible* vocación restauradora.

Sin embargo, pretender que, a partir de los testimonios ofrecidos, busque Benjamin reducir apresuradamente los condicionales recién enunciados a una única deriva *restauradora* es algo que resulta altamente problemático; y lo es aún más si se considera que la *tecnoestética*<sup>27</sup> de Benjamin no estará bien fundamentada sino hasta el año 1934 –al momento de iniciar la redacción de KZR–. Será cuestionable, en efecto, porque en los escritos citados Benjamin ciertamente habla de un cambio socio-histórico y asocia ese cambio a la “tecnificación”; pero

---

<sup>26</sup> Se utiliza el término “marchitamiento” a sabiendas de que Benjamin, en el parágrafo XIV de la *dritte Fassung*, indica que la percepción de lo real, libre del aparato [*Apparat*] mecánico, es como una flor azul [*blaue Blume*] en el país de la técnica, frase que se analizará con detalle más adelante. Este pasaje da fundamento al título de la presente investigación.

<sup>27</sup> Formulado por G. Simondon, se irá viendo que el término “tecnoestética” puede aplicarse de modo preciso a la teoría sistemática de KZR que se quiere analizar y reconstruir en esta investigación. Tal concepto viene a indicar que la percepción, y con ella los juicios y las categorías estéticas, están determinados y configurados por sistemas de aparatos técnicos. Cf. al respecto G. Simondon (2017: 365 y ss.).

colegir exclusivamente desde esas premisas la existencia de una valoración negativa hacia la reproductibilidad<sup>28</sup> no es posible sin antes advertir, en primer lugar, que en tales escritos, Benjamin no habla *in abstracto* de la *reproductibilidad*<sup>29</sup>, sino concretamente de la *reproducción de obras de arte*, cuestión que añade un matiz importante pues (como se hará evidente más tarde en el parágrafo X de la *dritte Fassung* de KZR), Benjamin está cuestionando específicamente la *mediación duplicada* que supone una “fotografía de obra de arte”, pero no la mediación como tal. En segundo término, aun considerando que Benjamin muestre opiniones refractarias al auge de la *reproductibilidad técnica*, lo cierto es que abundan las opiniones de tono inverso.

Aparte de la evidencia que ya muestra el referido *Einbahnstraße*, Benjamin publica en 1928 (*i.e.*, tres años antes de haber obtenido, “gracias a Mounnier”, una “teoría de las reproducciones”) su reseña de *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder* de K. Blossfeldt, escrito en el que la fotografía comparece como el factor que ha posibilitado el surgimiento de una suerte de *terra incognita*, a saber, la del *inconsciente óptico*; una categoría que, junto con la de “recepción en la dispersión”, constituye uno de los instrumentos decisivos mediante los cuales la *reproductibilidad* será entendida en KZR como *potencialmente revolucionaria*<sup>30</sup>. Otro indicio: por las mismas fechas, específicamente entre agosto y septiembre de 1929, Benjamin ofrece cuatro conferencias en Radio Fráncfort, así como una entrevista con el director de la emisora, Ernst Schoen, en la que se determina que los nuevos medios –entre ellos la radio– constituyen factores determinantes de la nueva época, y, por ello, de necesaria utilización (en consonancia, nuevamente, con lo estipulado en *Einbahnstraße*) (GS IV-1: 548 y ss.; OC IV-1: 506 y ss.). En textos prácticamente coetáneos, por lo tanto, se realizan valoraciones opuestas sobre *reproducción* y *reproductibilidad*, lo que induce a pensar, al menos, que el problema reviste mayor complejidad de la que podría ofrecer una formulación meramente disyuntiva.

---

<sup>28</sup> Comentarios que pueden encontrar apoyo en el estudio biográfico de W. Fuld (1979: 208).

<sup>29</sup> En *Benjamin's abilities*, como se consignó en la introducción, S. Weber argumenta que no debe desatenderse el uso reiterado por parte de Benjamin del sufijo *-barkeit*, que otorga carácter abstracto a las nociones que lo poseen. En efecto, en Benjamin son claves nociones tales como *Übersetz-barkeit*, *Reproduzier-barkeit*, *Erkennbarkeit* o *Les-barkeit*. Siguiendo esta indicación, y como sugerimos *supra*, una cosa sería la *reproducción* como fenómeno concreto referida a eventos contingentes, y otra distinta la *reproductibilidad* como régimen técnico-histórico que configura un nuevo estado de cosas. Cf. al respecto S. Weber (2008: 3-10)

<sup>30</sup> Al estudiar a K. Blossfeldt en este escrito temprano, Benjamin se fijará fundamentalmente en las transformaciones que el aparato fotográfico suscita en la percepción, diferenciándose así del análisis que harán sobre Blossfeldt autores como G. Bataille (1969: 47), más centrado en la profanación de lo elevado y lo noble, o G. Didi-Huberman, más interesado en la práctica cognoscitiva del montaje (2011: 196).

Sintetizando, se puede señalar que los aspectos invocados —particularmente la contrariedad de dictámenes respecto de los medios— impiden una conclusión taxativa sobre el estatuto de la reproducción (y, en términos más amplios, de la *tecnificación*) en la filosofía temprana de Benjamin. Con todo, se ha podido atisbar que es la diagnosis sobre una mutación socio-histórica la que estructura o da forma a la gramática de la teoría sobre el aura, en la medida en que la conmoción que afecta a la percepción y el *bic et nunc* de la fenomenalidad (conmoción tematizada en los textos tardíos como *destrucción del aura* [*Zertrümmerung der Aura*]) se sostiene justamente sobre la premisa de una transformación radical de los patrones y los marcos de legibilidad que regulaban y comprendían el espacio social decimonónico. De acuerdo a T. Avishai, esto afectó “vitalmente” a Benjamin, pues, como se deja entrever en *PW*, su misma condición de exiliado en París sería efecto de esa primera conmoción histórico-tecnológica (cf. 2014: 108-109).

Toda esta situación se podrá ver expresada, *v.gr.*, también en relación al paisaje o la obra de arte, o, más bien, en relación a la percepción de la obra o del paisaje, desde el momento en que estos ya no podrán ser comprendidos bajo categorías como la permanencia, la unicidad o la remisión a una lejanía. De igual forma, se ha ido haciendo patente que en dicha gramática (cuyos contornos quedarán perfilados más nítidamente en el capítulo siguiente, habiendo obtenido esta exposición preliminar), tal y como se hace patente en el referido *Pariser Tagebuch* —específicamente en la figura de la *fotografía de la obra de arte*—, la tríada de conceptos arte, técnica y mercancía (en sustitución de los de *naturaleza* e *intercambio*) jugarán un rol fundamental, un rol que, ahondando en la *génesis y diferenciación tipológica* de la teoría sobre el aura, se irá haciendo cada vez más acusado.

## 1.2. Génesis de la teoría sobre el aura

Evidentemente, Benjamin no inventa la noción de aura, aunque resulta menos claro el por qué hace uso de un concepto tradicional para referirse a un objeto que solo a partir de su pensamiento adquirirá verdadera densidad filosófica. Al igual que con otros conceptos, Benjamin prefiere mantener así una noción tradicional guiado por su afán de dislocar *desde dentro*, sin tener que recurrir a neologismos, una tradición de pensamiento, como hará, *v.gr.*, con conceptos tales

como *experiencia* [Erfahrung] o *crítica* [Kritik] (cf. W. Menninghaus 2013: 11)<sup>31</sup>. Con la noción de aura, en efecto, Benjamin decide preservar un término del pasado vinculado a la tradición mística, una decisión que, de acuerdo a J. Fürnkäs (2014: 95), debe ser leída atendiendo a su motivación por ocupar la tradición para “roturar (...) terrenos en los que hasta ahora solamente ha enraizado la locura” (GS V-1: 570.; OC V-1: 734).

Ahora bien, en la obra temprana de Benjamin, cuando aparece la noción de aura lo hace de forma más bien esporádica y genéricamente (no así, empero, los problemas que le están asociados, como se vio *supra*). En el ensayo “*El idiota de Dostoiévski?*”, *v.gr.*, se señala que no hay “un solo movimiento de la más profunda vida humana que no vaya a encontrar su lugar en el aura propia del espíritu ruso” (GS II-1: 237.; OC II-1: 241). En el libro *Goethes Wahlverwandtschaften*, por su parte, Benjamin expresa que “ni el humor ni la tragedia pueden aprehender lingüísticamente la belleza, por cuanto esta no puede aparecer allí en un aura de transparente claridad” (GS I-1: 192.; OC I-1: 205). La noción aparece, por tanto, sin un sentido delimitado y riguroso. Y en vista del carácter aparentemente “esotérico” de los primeros escritos de Benjamin<sup>32</sup>, la ausencia de una noción “sistemática” de aura bien podría sorprender, aunque dicha laguna, siguiendo siempre a Fürnkäs (2014: 97), podría deberse al intento por desmarcarse del círculo del espiritismo especulativo de R. Steiner y su escuela antroposófica (además de la *Kosmische Runde* de Múnich: los poetas asociados al George-Kreis) y sus intentos de anudar filosofía, teología y psicología, tentativas que Benjamin analiza tempranamente como síntomas nostálgicos derivados de la catástrofe de la Gran Guerra<sup>33</sup>. De ser así —lo que parece plausible atendiendo a sus estudios sobre Stefan George—, habría ya en la omisión de la noción de aura una estrategia vinculada al cuestionamiento del irracionalismo posbélico en ciernes, una estrategia que se extenderá desde esos primeros años “formativos” hasta los estudios más tardíos

---

<sup>31</sup> El mismo Benjamin señaló en el célebre “*Erkenntniskritische Vorrede*” del libro sobre el *Trauerspiel* lo siguiente: “Dentro del ámbito filosófico, (...) la introducción de nuevas terminologías, en la medida en que no se atenga estrictamente al ámbito conceptual sino que apunte a los objetos últimos de consideración, resulta delicada” (GS I-1: 217; OC I-1: 233).

<sup>32</sup> Caracterización así formulada por Th. W. Adorno en su “*Charakteristik Walter Benjamins*”, contenido en *Prismas* (2008: 209). El propio Benjamin, en una carta enviada a E. Schoen en mayo de 1919 se refiere a su *Dissertation* como un “Escrito esotérico” (cf. GB: 210).

<sup>33</sup> No debe olvidarse que en 1914 Benjamin es estudiante de filosofía en Múnich. Analizando este contexto formativo, B. Tackels señala que, “(...) a diferencia de Rilke, Benjamin no se dejará seducir por la vida literaria múniquesa del barrio de Schwabing, donde reinan las figuras carismáticas de Georg y Klages” (2012: 75). Elocuente a este respecto es una indicación dada en el artículo de 1930 “*Juden in der deutschen Kultur*”, que indica que la doctrina de Stefan George consiste en entregarle al poeta una “misión sacerdotal” (GS II-2: 812; OC II-2: 434). Para evaluar el contacto con George, son de interés los estudios de J.-M. Palmier (2006: 325 y ss.) y D. Weidner (1998: 145-152).

sobre las obras de Jung (cuya obra será juzgada como “verdadera obra del demonio” en su *Briefwechsel* con G. Scholem (Benjamin-Scholem 2011: 206), Ernst Jünger o Ludwig Klages.

Por otro lado, luego de ser rechazada su habilitación (el trabajo sobre el *Trauerspiel*, juzgado también como esotérico (cf. *GS* I-3: 869-884; B. Lindner 2016b: 471 y ss.), y con ello, su ingreso a la academia, Benjamin vivirá intermitentemente en París entre 1926 y 1927; fechas estas de necesaria consignación por cuanto cierran una fase teórica y abren otra fundamental, marcada por la recepción del surrealismo. Siguiendo a M. Jennings, estas fechas suponen un giro radical en el pensamiento de Benjamin, asociado justamente a la absorción de la vanguardia parisina (cf. 2010: 25). Benjamin escribirá en 1925 “Kitsch onírico”, como también “Pasajes”, un bosquejo escritural inspirado en *Le paysan de Paris* de L. Aragon<sup>34</sup>, que constituye el primer esbozo de lo que será *PW*. Asimismo, a fines de 1927 hará sus primeros experimentos protocolizados con drogas, que se repetirán en 1928 en compañía de Bloch, siendo posible rastrearlos episódicamente hasta 1934. Se trata de experimentos de gran alcance, sobre los que esperaba escribir un importante libro, y que están estrechamente conectados con la reflexión sobre el surrealismo, en la medida en que intentan indagar, bajo el mismo impulso crítico del irracionalismo, fracturas en la concepción tradicional de la experiencia<sup>35</sup>. De tal manera, el contacto con el surrealismo intensificará la crítica del irracionalismo; por ello, y pesar de contrariar con esto su concepción del mito<sup>36</sup>, será justamente en un análisis del surrealismo (“*Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*” (en adelante *DS*)) donde haga su aparición el concepto (“materialista, antropológico”, según sus propias palabras), de “iluminación profana” [*profane Erleuchtung*]<sup>37</sup>.

Una idea análoga será hallable en “Kitsch onírico”, pues en este escrito Benjamin destacará el trabajo sobre el sueño emprendido por los surrealistas específicamente como una

---

<sup>34</sup> Esto ha sido consignado —entre otros analistas— por K. Barck: “*Die Einschreibung der Passagen als emblematischer Schauplatz, als Bild- und Erfahrungsraum einer modernen Mythologie in die Passagenarbeit ist ohne Zweifel von Benjamin Aragon-Lektüre inspiriert*” (2008: 388).

<sup>35</sup> R. Tiedemann argumenta que, en estos *Protokolle*, Benjamin busca alejarse expresamente de la noción de éxtasis o misticismo, siguiendo un impulso más bien *crítico* por ampliar la noción de experiencia kantiana (cf. R. Tiedemann 2013: 18).

<sup>36</sup> El cuestionamiento benjaminiano de los remanentes metafísicos que aún laten en la concepción de mito del surrealismo ha sido destacado por R. Tiedemann (2013: 20) y también W. Menninghaus (2013: 21).

<sup>37</sup> Benjamin entiende en este texto que superación de la iluminación religiosa procede de una “iluminación profana”, la que surgiría de una inspiración materialista y antropológica, y “cuya preparación puede proceder del hachís, del opio o de otra cosa” (*GS* II-1; 297; *OC* II-1: 303). Como en el texto de 1925, por tanto, Benjamin no ve en los estados de conciencia alterados una fuente de acceso a una verdad superior, sino una herramienta de experimentación para repensar la noción de experiencia.

instancia que contribuye a la desmitificación de la superstición<sup>38</sup>, concretamente mediante lo que ahí llama “iluminación histórica” [*historische Erleuchtung*]. En este ensayo, de igual forma, Benjamin apoyará el esfuerzo de los surrealistas por acercar el mundo de lo materialmente concreto y banal (de ahí lo *kitsch*) a la percepción común. Una idea que, para Benjamin, se ve expresada en el interés de los surrealistas por seguir no tanto las “huellas del alma”, sino las “huellas de los objetos”: “Lo que llamábamos ‘arte’ tiene ahora su comienzo a dos metros del cuerpo, mientras que en el *kitsch* el mundo de las cosas se acerca al ser humano; el mundo de las cosas se entrega al tacto humano y acaba formando sus figuras al interior del mismo” (GS II-2: 622.; OC II-2: 231). Esta última idea es retomada de forma casi idéntica en DS, específicamente cuando se señale que, a ojos de Breton, es más importante tematizar “las cosas que están cerca de Nadja que a ella misma” (GS II-1: 299; OC II-1: 305). Es esta misma perspectiva, finalmente, la que en el mismo ensayo fundamenta la hipótesis de que el surrealismo se interesa menos en hacer literatura que en “generar experiencias” (GS II-1: 297; OC II-1: 303).

Ahora bien, ¿qué importancia puede contener todo esto en relación al aura? La respuesta es sencilla: en estos dos tempranos ensayos sobre el surrealismo, Benjamin valoriza la vinculación con el campo fenoménico de los objetos, lo que permite colegir que el *acercamiento* [*näherzubringen*] a las cosas que se defiende más tarde en KZR (KZR: 102; EOA: 47) —y que, esto es lo esencial, es inherente a la *superación del aura*— no lleva implícita, *genéticamente*, ninguna apreciación condenatoria. Por ello, es justamente desde este resguardo del *contacto* (de la proximidad a lo mundano) que Benjamin amparará, en particular, al surrealismo y, en general, al *arte de avanzada* como tal. No habrá por tanto que esperar el vínculo con Brecht para que Benjamin haga suya una *estética situada*. Por el contrario —y en consonancia con su intento de modificar el concepto de *experiencia* de impronta kantiana— ya en diversos estudios tempranos son hallables motivos germinales de una *estética materialista* (esto es: no distanciada del espectador), como puede apreciarse, *v.gr.*, en uno de los *fragmentos estéticos tempranos*, de 1919, donde se alejará expresa y vehementemente de la concepción que hace de la obra de arte un “*noli me tangere*” (GS VI: 113; OC VI: 146)<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> La frase entera es elocuente: “Ya nadie sueña con la flor azul. Si alguien hoy se despierta siendo Heinrich von Ofterdingen, será sin duda porque se quedó dormido hace muchísimo tiempo. Todavía está por escribir la historia del sueño, e inaugurar el conocimiento de ella significaría golpear decisivamente, mediante la iluminación histórica, la superstición de la confusión natural” (GS II-2: 620; OC II-2: 229).

<sup>39</sup> Cf. al respecto Ch. Kambas (2014: 849). Esa condena al *noli me tangere* se mantendrá, cabe destacarlo, cuando Benjamin tematice el culto museal a la belleza como un “ritual secularizado” (KZR: 103; EOA: 50). En el museo se expone el arte, en efecto, pero a condición de mantenerse a dos metros de distancia.

En los dos escritos sobre el surrealismo, además, Benjamin se muestra particularmente interesado en la relación *masas-ciudad* que es puesta en obra por dicha vanguardia: “Pues ningún rostro es tan surrealista como el verdadero rostro de una ciudad” (*GS* II-1: 300; *OC* II-1: 307), un motivo que Benjamin volverá a estudiar en “El retorno del *flâneur*”, publicado en octubre de 1929 como reseña al libro de F. Hessel: *Spazieren in Berlin*. En este escrito, en efecto, además de elogiar nuevamente el *acercamiento a las cosas* que realiza Hessel, Benjamin apoya con denodada intensidad el vínculo entre el *flâneur* y las masas, un vínculo, según él, correlativo del cuestionamiento de la “contemplación burguesa”, “distanciada”:

Para la masa —y con ellas vive el *flâneur*— los brillantes y esmaltados carteles de las tiendas son tan buenas o mejores decoraciones como para el burgués una pintura al óleo en el salón; los muros con su “prohibido fijar carteles” son su escritorio, los quioscos de prensa sus bibliotecas (...) y las terrazas de los cafés sus miradores, desde los cuales controla los asuntos domésticos. (*GS* III: 196; *OC* V-2: 1344)<sup>40</sup>.

Como es apreciable, Benjamin salva a la vanguardia surrealista y a la *flânerie* por la inédita dinámica que ellas promueven entre masas y ciudad. Pues el acto de caminar, el habitar cotidianamente la ciudad, constituirá para él un gesto especialmente importante por sus rendimientos cognitivos y políticos (como se indicó *supra*, por su alejamiento de la *contemplación distanciada*); una idea que en el escrito “Marsella” de 1929 obtiene una expresión elocuente en el epígrafe que Benjamin extrae de Breton: “La calle, único campo válido de experiencia” (*GS* IV-1: 359; *OC* IV-1: 306). En vistas de estos antecedentes, se puede señalar, en síntesis, que aunque en la reseña de Hessel y en los textos sobre surrealismo no se encuentra una definición expresa de aura, sí es hallable una valorización positiva de un concepto de experiencia que vincula a las masas con el ámbito de los objetos y la ciudad, un aserto que tendrá efectos muy profundos en la conceptualización del aura de KZR —particularmente en la idea de “recepción en la dispersión” [*Rezeption in der Zerstreuung*]—, y que debe ser juzgada a la luz de sus intentos por desarrollar una *filosofía materialista*, que deje hablar a la materia misma. Una idea esta última que Benjamin expresa

---

<sup>40</sup> Se cita atendiendo al escrito “Pasajes parisinos II”, modulación de la reseña sobre Hessel (*OC* V-2: 1344). La vinculación del *flâneur* con la masa se proyectará en *PW*, específicamente en el legajo M (2, 8), donde se señala que hay una dialéctica del *flâneur* que es, en último término, la dialéctica de *The Man of the Crowd* de Poe (*GS* V-1: 529; *OC* V-1: 678-679). Sobre este tema, cf. el estudio de P. Carrera (2004).



en diversos contextos haciendo suya una idea extraída de las *Maximen und Reflexionen* de Goethe: “(...) todo lo fáctico es ya teoría (...)” (GS II-1: 278; OC II-1: 282).

Por otra parte, en noviembre de 1929 Benjamin publica “Sombras breves”, escrito en el que aparece el término aura en el contexto de una reflexión sobre la *ceranía-distante*, una suerte de *indicador espacio-temporal* de experiencia. Específicamente, Benjamin señala ahí que el llamado “amor platónico” suele respetar el *nombre* de la amada, fenómeno que sería una manifestación de acercamiento de algo lejano, de “apropiación en la distancia”. De acuerdo a B. Tackels (2012: 249), este escrito —en el que se conjugan temas como el amor y las supersticiones— tendría nuevamente entre sus propósitos la inversión de la tendencia esotérica ligada al George-Kreis, lo que fundamentaría su particular sentencia final, apelando a la “claridad del conocimiento” (GS IV-1: 373; OC IV-1: 322). En consonancia por tanto con el *acercamiento mundano* y con la *profane Erleuchtung*, en “Sombras breves” se reitera el cuestionamiento al irracionalismo, un cuestionamiento que se hará manifiesto solo un par de meses más tarde, y lo hará, ahora sí explícitamente, haciendo uso (y distinguiéndolo del uso espiritualista) del término aura. En marzo de 1930, en efecto, Benjamin escribe un nuevo *Protokoll* sobre el consumo de hachís en el que apunta lo siguiente:

Todo lo que dije poseía un polémico vértice dirigido contra los teósofos, cuyas inexperiencia e ignorancia me resultaban tan escandalosas. Y —aunque tampoco ciertamente de una manera exacta y esquemática— en tres aspectos puse el aura auténtica contrapuesta a las convencionales y banales visiones teosóficas. En primer lugar, el aura auténtica viene a aparecer en toda cosa, y no solo en algunas, como la gente suele imaginar. En segundo lugar, el aura viene a modificarse por entero y bien a fondo a cada movimiento de la cosa cuya aura es. En tercer lugar, el aura auténtica no se puede pensar en modo alguno como ese nimbo espiritualista tan relamido que se nos describe en los libros místicos. Lo que más bien distingue al aura auténtica es precisamente el ornamento, el halo ornamental donde la cosa o esencia está hundida como estando instalada dentro de una funda. Nada nos da un concepto tan exacto de la auténtica aura como los cuadros tardíos de Van Gogh, donde todas las cosas —pues así pueden verse dichos cuadros— llevan pintada el aura realmente. (GS VI: 588; OC VI: 773-774).

Este fragmento constituye el primer abordaje propiamente tal de la noción de aura (y no su mera mención); un abordaje que, además de explicitar la crítica al irracionalismo antes señalada, deja entrever, a pesar de su laconismo, una concepción que tendrá un rol fundamental en KZR, a saber, la idea de aura como “envoltorio”, como ornamento o *velo* (un rasgo que Benjamin, como se verá en el tercer capítulo, buscará trascender a través del concepto de juego [*Spiel*], pieza decisiva de su intento de fundamentar una *tecnoestética materialista*).

Por otro lado, en el escrito “El retorno del *flâneur*” hay otra reflexión importante que es menester consignar. Habiendo distinguido entre *estudiar* y *aprender* (otorgando a este último una densidad más profunda, en la medida en que solo aprende aquel que capta “lo que perdura”), Benjamin señala que dicha distinción es análoga a la de vivencia [*Erlebnis*] y experiencia [*Erfahrung*], que define del siguiente modo: Mientras “(...) la vivencia busca lo excepcional y la sensación [del momento], la experiencia [busca] lo siempre igual [*das Immergleiche*]”<sup>41</sup>. Como se verá *infra*, la noción de lo “siempre igual” resultará capital en KZR, específicamente al momento de indicar que la percepción de las masas es aquella en donde la captación de lo *siempre igual*, de lo *homógeno*, resulta preponderante. Por lo tanto, y siguiendo la analogía propuesta, se puede determinar que la *Erfahrung* –distinta de la *Erlebnis* por su mayor consistencia– será vista por Benjamin como constitutiva del *flâneur* y de las masas, agentes cuyo surgimiento entenderá luego como determinantes del *marcchitamiento del aura*. Por otra parte, por su centralidad, la idea de una *percepción homogénea* es hallable en otro escrito que es preciso también mencionar.

Después de publicar *Einbahnstraße*, en 1928, y paralelamente a sus primeras anotaciones histórico-filosóficas sobre París (“Pasajes”), aparece el término aura nuevamente en una de las experiencias que hará Benjamin con el hachís. En diciembre de 1932 publica en el *Frankfurter Zeitung* “Hachís en Marsella”<sup>42</sup>, texto en el que incorpora la idea de “percepción homogénea” (la que capta lo *Immergleiche*) en el marco de una descripción que es necesario citar *in extenso*. Luego

---

<sup>41</sup> La distinción entre *Erlebnis* y *Erfahrung* será desarrollada más ampliamente en “*Erfahrung und Armut*” y el segundo trabajo sobre Baudelaire (ÜMB). Aunque sugerente, el estudio *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, de G. Agamben, sigue amparado en una dicotomía muy enfática, que impide atender a los matices de la polaridad benjaminiana. El tono catastrofista adoptado por Agamben ha sido recientemente cuestionado por G. Didi-Huberman (2012: 51 y ss.).

<sup>42</sup> Texto originado a partir del protocolo “29 de septiembre, sábado, Marsella”, escrito en 1928, y base también del escrito “Myslowitz, Braunschweig, Marsella. Relato de una embriaguez por hachís”, publicado en noviembre de 1930.

de referir una frase de las *Exotischen Novellen* de J. V. Jensen (“Richard era un joven que poseía el sentido de ir percibiendo todo lo homogéneo del mundo”), Benjamin señala lo siguiente:

Esta frase me había gustado mucho. Pero ahora me permite confrontar el sentido político-racional que tenía en principio para mí con el sentido mágico-individual de mi experiencia de ayer [se refiere al hachís, F.V.]. Mientras la frase de Jensen para mí significa que las cosas están absolutamente tecnificadas, completamente racionalizadas, y que hoy lo particular solamente existe en los matices, el nuevo conocimiento ahora adquirido era totalmente diferente. Yo sólo percibía los matices, pero eran iguales. (GS IV-1: 414; OC IV-1: 365).

En un primer momento, como se aprecia, Benjamin interpreta la *homogeneización perceptiva* como consecuencia del incremento de la técnica, descripción que es correlativa de una valoración negativa de la *tecnificación*. Sin embargo, será el propio Benjamin quien refute expresamente dicho posicionamiento, ofreciendo en segunda instancia una hipótesis cercana a la de “El retorno del *flâneur*”, a saber: la idea de una percepción que es particularmente sensible a todo lo que hay de homogéneo, y, *por ello*, con alto potencial de incidencia socio-política. Considerando esto, y en vista de que en KZR dicha percepción es consustancial del fenómeno de la decadencia del aura, se puede determinar que lo que Benjamin finalmente hace ahí no es sino resguardar un tipo de percepción que conmociona la percepción aurática<sup>43</sup>.

Esta “rectificación”, sin embargo, no deja de tener un carácter retórico, en cierto sentido “forzado”, puesto que, en diversos escritos de fechas muy próximas o prácticamente coetáneos, la tecnificación no es juzgada por Benjamin desde un enfoque *totalizante*, sino en vista de los específicos *modos* en que ella puede desplegarse. En agosto de 1929, *v.gr.*, el *Literarische Welt* publica una entrevista de Benjamin a Ernst Schoen, director artístico de Radio Fráncfort, donde son hallables diversas calificaciones altamente positivas del medio radiofónico, cuya capacidad de *masificación* suscitará en Benjamin una intensa reflexión sobre la *politiización de la técnica*. Al comienzo de la entrevista, *v.gr.*, Benjamin cita elogiosamente una metáfora de Schoen que indica que las entrañas de los auditores son como los cables de los auriculares, avalando así, como tarea

---

<sup>43</sup> Sobre el problema de la *percepción homogénea* en Benjamin véase el testimonio de J. Selz “Una experiencia de Walter Benjamin” (2012: 433). Se abordará más adelante la importancia de la percepción homogénea respecto del problema de la mimesis.

del arte moderno, una nueva compenetración hombre-máquina (cf. *GS* IV-1: 548; *OC* IV-1: 506). Pero incluso ya muchos años antes, específicamente en una reseña escrita sobre el *Lesabéndio* de P. Scheerbart (cuya redacción se supone entre 1917 y 1919), Benjamin ya tematiza la hipótesis de que, *mediante* la técnica, es posible efectuar una “superación espiritual de lo técnico” (*GS* II-2: 619; *OC* II-2: 228)<sup>44</sup>.

De igual manera, esta perspectiva de análisis será apreciable en el escrito sobre surrealismo de 1929, donde se lee: “También el [medio] colectivo es corporal. Y la *physis* que se le organiza a través de la técnica solo se la puede generar, de acuerdo a toda su realidad política, objetiva, en ese espacio de imágenes al cual nos introduce la iluminación profana solamente” (*GS* II-1: 310; *OC* II-1: 316). De tal modo, Benjamin parece sugerir aquí que la técnica *configura* la sensibilidad, y que la tecnificación de la *physis* tiene *modalidades*, siendo una de ellas la posibilitada por la *iluminación profana* en el espacio de imágenes. Inmediatamente después, Benjamin emplea un término muy descuidado por los comentaristas, pero central en su pensamiento, a saber, el de “inervación” [*Innervation*], para referirse específicamente al *acoplamiento efectivo* de la corporalidad con un medio transindividual. En igual dirección, en el ensayo sobre K. Krauss de 1931, Benjamin señalará que “[e]l europeo medio no ha sido capaz de unificar su vida con la técnica, porque se aferra al fetiche de la creatividad” (*GS* II-1: 367; *OC* II-1: 376). De tal suerte, o bien existen diversos *modos* de vincular vida y técnica, o bien todavía no se ha generado una *efectiva* vinculación, pero la técnica y la reproductibilidad como tales no serán condenadas en estos trabajos.

Es importante enfatizar que, en el ensayo sobre Krauss, Benjamin no solo aceptará la relevancia de la técnica, sino que, además, la fundamentará en un declarado distanciamiento del “fetiche” de la *artisticidad* y *creatividad*; un aserto que ya había sido formulado en “El agrupamiento político de los escritores rusos”, del año 1927, texto en el que se señala que Rusia es el “edén de las máquinas”, lugar donde la literatura se relaciona “más con la estadística que con la estética” (*GS* II-2: 746-747; *OC* II-2: 362-363). Y con esta idea, por su parte, Benjamin no solo reitera esa afirmación de la técnica, de lo *antiartístico* y *anticreativo*, sino que, además, permite comprender el

---

<sup>44</sup> La compenetración hombre-máquina se asemeja en cierto sentido a la idea de *organische Konstruktion* tematizada por E. Jünger en *Der Arbeiter*. En 1930, Benjamin hará una reseña del volumen editado por Jünger *Krieg und Krieger*, donde indica que en los autores conservadores que colaboran en el escrito se muestra una “naturaleza idealmente entendida” y una total incompreensión de la relación entre la técnica y el culto (cf. *GS* III: 247). Se analizará esto más en detalle en la segunda y tercera partes de la investigación.

estatuto positivo que tiene *genéticamente* en su filosofía el vínculo entre estadística, educación politécnica y arte, vínculo fundamental para la comprensión de la ulterior teoría sobre el aura de KZR.

En un escrito del mismo período, Benjamin reitera esta perspectiva de análisis, al afirmar que, en Rusia, todo lo relativo a la técnica suscita, “justificadamente”, un vivo interés (GS II-2: 750; OC II-2: 366-367). En el texto “Réplica a Oscar A. H. Schmitz”<sup>45</sup>, por otro lado, Benjamin señala que el cine ruso y la comedia grotesca suponen una avanzada artística, y, más importante aún, que es *a través de la técnica* como surgen las innovaciones y las tendencias artísticas. Más específicamente, Benjamin piensa la técnica como *precediendo* al arte: “(...) los progresos esenciales en el arte, esos que son siempre elementales, no son nunca el nuevo contenido ni la nueva forma, sino que la revolución dada en la técnica les precede a ambos” (GS II-2: 753; OC II-2: 369).

Atendiendo a esto, y en vista de las reflexiones señaladas *supra* sobre la *percepción homogénea*, se puede determinar que Benjamin, ya en textos anteriores a 1930, comprende (o, en términos más precisos, *sugiere* entre sus hipótesis) que i) la técnica, *precediéndolos*, configura el arte y la sensibilidad; y, asimismo, que ii) existen diversos modos de llevar a cabo esa *configuración*, esa vinculación entre corporalidad y entorno tecnificado. Tal articulación (cuyo estudio, en último término, es el propósito de la presente investigación) puede entenderse como la piedra angular de la filosofía tardía de Benjamin, particularmente de textos estéticos fundamentales como *KGP* o *Der Autor als Produzent* (en adelante *DAP*): en efecto, mientras en *DE* se estudiará la reestructuración estética operada por la imprenta, en *KZR* se tratará de indagar la nueva configuración estética operada por la reproductibilidad cinematográfica.

Retomando el punto referido *supra*, será precisamente esta perspectiva de análisis la que hará a Benjamin defender la comedia (en su opinión, injustamente despreciada en Rusia), en la medida en que ella posibilitaría un vasto campo de aprendizaje *gestual* y *mimético* en relación al paisaje técnico. Como se hará patente principalmente en sus textos sobre Brecht, el gesto resulta central para Benjamin en la medida en que –funcionando como núcleo de su teoría sobre la *mimesis* (que analizaremos, atendiendo a este estatuto medular, en el capítulo tercero)– constituye el escenario, según él, de las diversas formas en que la colectividad puede ser “inervada” a la

---

<sup>45</sup> Oscar A. H. Schmitz, cabe consignarlo, fue un novelista que cuestionó el carácter “artístico” del film de Eisenstein, en la medida en que se presentaba como “obra colectiva”, un rasgo que Benjamin justamente defenderá.

técnica. Gesto, invención y técnica, en síntesis, constituyen una red de conceptos comunicantes, y es el modo específico de su recíproca interacción lo que Benjamin buscará reflexionar, *i.e.*, sin asumir un posicionamiento abstracto frente a la técnica, sino entendiéndola más bien como terreno en el que, *a priori*, se despliegan los procesos perceptivos e intersubjetivos.

Llegados a este punto, puede determinarse que si bien la noción de aura es parte de una teoría todavía *embrionaria*, se cuenta ya, sin embargo, con una amplia gama de lineamientos teóricos que tendrán una incidencia fundamental en la teoría que Benjamin desarrolle pocos años después en *KGP* y, de forma más sistemática, en *KZR*. La crítica del irracionalismo, la defensa de la vinculación entre masas y ciudad, la idea de aura como *velo*, el cuestionamiento de la contemplación distanciada y la valorización de una *percepción homogénea* constituyen, en efecto, motivaciones fundamentales del amplio conjunto de análisis emprendidos por Benjamin antes del año 1930; motivaciones que muy pronto serán *asumidas* —específicamente en *KZR*— como caracteres basales para definir el aura y, correlativamente, para describir su potencial destrucción histórica.

No obstante lo dicho, cabe reiterar que resultaría improcedente formular, atendiendo únicamente a esta fase de su filosofía, una conclusión taxativa sobre su reflexión en torno al aura, pues, tal como se indicó *supra*, en análisis prácticamente coetáneos es posible hallar aseveraciones contrarias entre sí, lo cual imposibilita un juicio unívoco<sup>46</sup>. A este respecto, elocuente resulta la siguiente declaración efectuada en “Sombras breves”: “una fotografía palidece ante cualquier obra de Leonardo” (*GS* II-2: 753; *OC* IV-1: 318), un juicio que resulta afín a la condena que, en primera instancia, se hace en el *Drogen-Protokoll* de “Hachís en Marsella” de la *tecnificación* por *homogeneización* de la percepción.

Desde una de sus aristas (teniendo en cuenta, como vimos, que otras conducen hacia una dirección contraria), también en el ensayo referido *supra* “El retorno del *flâneur*” (redactado justo un mes antes de “Sombras breves”) es posible advertir una perspectiva como la recién señalada. En efecto, Benjamin señala en este escrito que nunca se habrá aprendido tanto de la “filosofía del *flâneur*” como en una frase de Hessel que indica que “[s]olo vemos aquello que nos

---

<sup>46</sup> Tampoco resultará precisa —y esto es más importante— una exégesis que se contente con determinar, desde los escritos elaborados antes de 1930, el carácter “ambiguo” de tal reflexión sobre el aura, o aquel que atisbe aquí el germen de la idea de “dialéctica en suspenso” [*Dialektik im Stillstand*]. Analizaremos estos problemas en el siguiente capítulo. Es preciso enfatizar, con todo, que en ninguno de los análisis que apoyan la tesis de la ambigüedad se atiende a las distintas versiones de *KZR*.

devuelve la mirada” (cf. *GS* III: 198). No se podrá obtener una conclusión inmediata, decimos, porque en vistas de la formulación del aura ofrecida en el segundo ensayo sobre Baudelaire (*ÜMB*, el ensayo finalmente aceptado por el *I/S*, en el cual se señala, dicho *in nuce*, que tiene aura aquello que es capaz de “devolver la mirada”), Benjamin parece entender que el *flâneur* –al menos en esta reseña sobre Hessel– propicia un aprendizaje, positivo, de la percepción aurática. Teniendo esto en consideración, una analista como M. Hansen ha sugerido que diversos escritos tempranos parecen, en último término, querer redimir la experiencia aurática (cf. 2012: 328 y ss.)<sup>47</sup>.

Otro ejemplo: en “Hachís en Marsella”, Benjamin indicará que, bajo los efectos de la droga, siente que se está convirtiendo en un “fisonomista” particularmente atento, que puede ejecutar cadenas de analogías y similitudes, esto es, de “*correspondances*” entre las cosas. Benjamin relatará entonces que ha sentido un *fenómeno de extrañamiento* [*Entfremdungsphänomen*] que para él estaría ejemplarmente formulado en una frase de K. Krauss: “Cuanto más de cerca miras una palabra, más de lejos te mira”. Tal *Entfremdungsphänomen*, añade Benjamin, se extiende desde el plano lingüístico al plano óptico, y podría condensarse en la siguiente proposición: “¿Cómo se enfrentan las cosas a la mirada?” (*GS* IV-1: 416; *OC* IV-1: 366)<sup>48</sup>. Por lo tanto, si bien es cierto que en este escrito Benjamin avala la idea de *percepción homogénea* (y, correlativamente, la *mimesis* y el *conocimiento por correspondencias*<sup>49</sup>), tal percepción está vinculada a una idea de *distanciamiento*, y, al igual que en “El retorno del *flâneur*”, a la “devolución de mirada”, siendo estos dos aspectos (el *distanciamiento* y la *devolución de la mirada*) caracteres inherentes de la teoría que Benjamin desarrollará más tarde (en *ÜMB*) sobre la *percepción aurática*. En conclusión, estas dos

---

<sup>47</sup> Desde otra perspectiva, no obstante, en “El retorno del *flâneur*” Benjamin caracteriza a la *flânerie* como figura revolucionaria porque mediante el recordar [*memorieren*] –y teniendo no como fuente sino como musa al recuerdo [*Erinnerung*]– trae las cosas del pasado al presente. Un motivo que será estudiado con mayor detenimiento en los trabajos sobre Proust. En “Hacia la imagen de Proust”, de 1929, Benjamin indica que “Proust no describe en su obra una vida según como ella fue, sino una vida como la recuerda el que la ha vivido”. Idea que apoya otra premisa decisiva, a saber: “(...) un acontecimiento vivido es finito... un acontecimiento recordado (...) es ilimitado”. (*GS* II-1: 311-312; *OC* II-1: 317-318). Sobre el vínculo de Proust con Benjamin, fundamental para el análisis de la distinción entre *memorieren* y *Erinnerung*, son relevantes los trabajos de U. Link-Herr (2011) y D. Schöttker (2014).

<sup>48</sup> Por otro lado, en marzo de 1931 Benjamin publicará su trabajo “Karl Krauss”, en el que volverá a citar la frase *supra* enunciada (*GS* II-1: 362; *OC* II-1: 371). En este ensayo, asimismo, Benjamin nuevamente usará el término aura sin un uso delimitado (*GS* II-1: 363; *OC* II-1: 372), de forma análoga al empleo que hace en su ensayo sobre Julien Green, de 1929 (*GS* II-1: 331; *OC* II-1: 338).

<sup>49</sup> La *percepción homogénea*, en último término, descubre y ejecuta justamente *correspondencias*, enlaces entre objetos y fenómenos cuya afinidad, como veremos en el capítulo tercero, no queda reducido a su semejanza sensorial.

aseveraciones, sumándose a las anteriores, bloquean cualquier conclusión tajante respecto del *declive aurático*.

Sintetizando, es posible determinar, en primer lugar, que la noción de aura aparece en la filosofía temprana de Benjamin escasamente y sin un uso preciso y delimitado; un antecedente que se explicaría, en parte, por una estrategia de *desactivación* del irracionalismo. En segundo lugar, si bien no aparece la noción de aura con un uso restringido, sí lo hacen, no obstante, una serie de lineamientos teóricos que serán consustanciales a la teoría sistemática sobre *aura-reproductibilidad* desarrollada en KZR (particularmente por lo que hace a la idea de *destrucción del aura*, desplegada en el parágrafo IV de la *dritte Fassung*). En efecto, i) se rescata el acercamiento al campo fenoménico de los objetos y el conocimiento *situado* a partir de la experiencia material de la ciudad; ii) se aprecia positivamente la estrecha relación *masas-ciudad* que es puesta en obra por las vanguardias artísticas, específicamente por el surrealismo; y, finalmente, iii) se valora un modo específico de percepción (*homogénea* y *no distanciada*) que, atendiendo a las reflexiones benjaminianas sobre la *facultad mimética* [*mimetische Vermögen*] y el conocimiento por *correspondencias*, se entenderá como el relevo, *necesario*, del modo de percepción aurático.

Retomando lo enunciado anteriormente, debe consignarse también que aunque el *acercamiento experiencial* y la *percepción homogénea* puedan, *preliminarmente*, ser comprendidos como lineamientos teóricos inherentes a la *destrucción del aura* (o, en otros términos, de la *percepción postaurática*), tal connivencia se ve prontamente complicada por el surgimiento —en textos de igual data— de al menos otros dos caracteres indisociables de la *percepción aurática*, a saber: la referencia a una aparición [*Erscheinung*] distante (una “lejanía-cercana”) y el fenómeno de la *devolución de mirada*.

Este “desajuste”, asimismo, puede encontrar un apoyo adicional en declaraciones peyorativas sobre la *reproducción de obras de arte* que son hallables en textos tempranos de Benjamin; aunque, como se pudo apreciar, tales cuestionamientos no apuntarían a la *reproductibilidad* como nuevo régimen de percepción, sino a la *reproducción* concreta de objetos de arte, una premisa que cobra fuerza teniendo en cuenta los diversos escritos en los que Benjamin reflexiona sobre *modalidades* —i.e., diferenciadas— de la tecnificación. La síntesis, a partir de lo dicho, se puede exponer del siguiente modo: Benjamin ha formulado y ganado diversas hipótesis decisivas para sustentar luego, en KZR, la necesaria *metamorfosis de la percepción aurática*, aunque aún no ha



delimitado su fundamentación teórico-sistemática, a saber: el señalamiento de una transformación, suscitada por la técnica, en las *tramas espacio-temporales* de la percepción.

Habiendo abordado sucintamente la gramática general que sustenta la teoría sobre el aura, y delimitado la génesis de la noción y los lineamientos conceptuales que le son inherentes, se está en condiciones para abordar, ya más específicamente, cómo esta tensión recién enunciada (*i.e.*, el posicionamiento de Benjamin ante el declive aurático) se despliega cuando su teorización cobre contornos más nítidos. En el siguiente capítulo se ofrecerán algunas indicaciones para la resolución de esta problemática, intentando mostrar, en último término, que es una *perspectiva genealógica*, *i.e.*, el señalamiento del estatuto histórico de la modalidad de percepción aurática, el enclave adecuado para su tratamiento exhaustivo. Esta hipótesis, como se intentará mostrar, cobra una destacada intensidad si se atiende a la influencia que han tenido, en la reflexión de Benjamin sobre el aura, las ideas del filólogo Carl Gustav Jochmann, autor al que ha dedicado un texto fundamental, muy poco atendido por la recepción crítica de KZR.

## Capítulo 2

### Tipología de la teoría sobre el aura

#### 2.1. Estado, recepción y doble tipología de la percepción aurática

Como se vio en el capítulo precedente, la *gramática* de la teoría sobre el aura tematiza una mutación sociohistórica —primordialmente la transformación técnica y mercantil decimonónica—, la que cristalizará en *KZR* para referir, más concretamente, una *mutación perceptiva* configurada por la *reproductibilidad técnica* (específicamente el cine). Retomando de forma prácticamente textual un pasaje de *KGP*, ensayo donde es hallable una primera explicitación del *modo de percepción aurático*, Benjamin ofrece en las primeras versiones de *KZR* la siguiente definición (diferente, como se verá, de la definición “canónica” derivada de la *fünfte Fassung*):

¿Qué es propiamente el aura? Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar. Reposando en una tarde de verano, seguir la línea montañosa en el horizonte o la extensión de la rama que echa su sombra sobre aquel que reposa, eso quiere decir respirar el aire de esas montañas, de esa rama. (*KZR*: 102; *EOA*: 47).

Siguiendo la subdivisión ofrecida en la *zweite Fassung*<sup>50</sup>, tal definición la encontramos en el parágrafo titulado “La destrucción del aura”, pasaje en el que, además, se nos indica que con la descripción ofrecida es más fácil comprender el “condicionamiento social” de la actual “decadencia del aura” [*Verfalls der Aura*]. Este condicionamiento, dice Benjamin entonces, se sustenta en dos condiciones que están mutuamente vinculadas al *incremento de las masas* [*Wachstum von Massen*] y a la intensidad de sus desplazamientos, a saber: por una parte, la tendencia a

---

<sup>50</sup> La única versión, cabe destacarlo, donde se ofrecen títulos a los acápites del estudio.

“acercarse a las cosas” y, por otra parte, el acercamiento no tanto a la cosa misma, a su singularidad [*Einmaligkeit*], sino a su copia o reproducción [*Abbild*] (KZR: 102; EOA: 47).

En el párrafo precedente, Benjamin ha señalado que la “autenticidad” –nombre que titula el acápite [*Echtheit*]– que define a la obra de arte en la tradición tiene como rasgos cardinales el “aquí y ahora” del original, dos rasgos que Benjamin “resumirá” mediante el concepto de *aura*. El aquí y ahora, cabe destacarlo, constituyen para Benjamin términos análogos a los de *unicidad* y *durabilidad* de la obra, lo que permite colegir que la reproductibilidad socava precisamente esos cimientos (el *hic et nunc*) en cuanto *multiplica* y *acerca* a la obra de arte. Unicidad y durabilidad, en otros términos, se encuentran tan interconectadas en la imagen (*Bild*) como *fugacidad* y *repetibilidad* se encuentran en la copia (*Abbild*), i.e., en la *imagen técnica* (KZR: 102; EOA: 47). Dicho de otro modo, el aquí y el ahora son inaplicables a la imagen técnica –aquella generada por aparatos– en la medida en que esta es *fugaz* y *múltiple*. De tal manera, la experiencia aurática decae porque ya no puede predicarse del objeto artístico el *aparecimiento único de una lejanía*, sino más bien su *aparecimiento múltiple y próximo*.

Siguiendo siempre la definición ofrecida por Benjamin en el párrafo IV de la *dritte Fassung*, lo decisivo es entender que un *modo de aparecer* [*Erscheinung*] espacio-temporal determinado se “marchita” con la emergencia de la reproductibilidad técnica. Al respecto, es importante destacar, en primer lugar, que aunque Benjamin ofrece dicha definición en un párrafo que tematiza la “destrucción del aura” [*Zertrümmerung der Aura*], lo cierto es que existen otros términos que suele emplear algo menos enfáticos (v.gr., el de *Verkümmern* (KZR: 157; EOA: 106)), cuestión que, al menos en este nivel propedéutico de análisis, impide entender categóricamente como “erradicada” a la percepción aurática. En segundo lugar, anunciamos *supra* que la reproductibilidad técnica obstaculiza la predicación del aura en un objeto, cuestión que, *stricto sensu*, es de suyo imposible, ya que Benjamin entenderá, “kantianamente”, que la trama espacio-temporal determinada como *aparición única de una lejanía* es más bien definitoria de la percepción, i.e., una condición del sujeto y no una propiedad del objeto<sup>51</sup>.

Esto último puede juzgarse como importante en al menos dos sentidos. Por un lado, abre el problema historiográfico de la recepción de Kant (y el neokantismo en general, v.gr., de

---

<sup>51</sup> De acuerdo a R. Gasché, hay una referencia a Kant evidente (y problemática) al conceptualizar el aura: “auratic objects are appearances, that is, manifestations according to the forms (or categories, as Benjamin incorrectly writes) of space and time (the reference to the pure forms of intuition is obvious), of a distance, a remoteness, of ‘something’ that is beyond, that transcends the phenomenal” (2002a: 187).

Cohen, Cornelius o Cassirer) efectuada por Benjamin y cómo, desde ella, se vincula e inserta en el contexto filosófico de la época. En segundo término, y ya de forma doctrinal, el reconocimiento de ese carácter *crítico* de la reflexión sobre el aura supone impugnar la adjetivación de objetos como *auráticos* o *post-auráticos*, una tendencia que, siendo incluso al día de hoy muy habitual, tuvo una acusada intensidad en la teoría del arte en la década de 1970 (guiada por el afán de legitimar ciertas derivas conceptualistas de la praxis artística). Se trata, por cierto, de un malentendido en el que incurrieron filósofos del arte de reconocido prestigio (entre ellos, *v.gr.*, D. Crimp)<sup>52</sup>.

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede determinar que lo que interesa a Benjamin primordialmente es detectar y analizar una *mutación histórica de la percepción*, y, con ella, una transformación en el proceso de subjetivación moderno, una que halla en la *reproductibilidad técnica* —principalmente en el cine— su agente más *determinante*. Más que el aura en sí, de tal modo, Benjamin entiende que son la percepción y la “experiencia aurática” las eclipsadas por el fenómeno de la reproductibilidad técnica, y, al mismo tiempo, que ese declive “impide” la mantención de los conceptos estéticos tradicionales que se usan para definir y reflexionar sobre el arte y sus potencialidades<sup>53</sup>.

Ahora bien, determinada sucintamente la gramática elemental que se expresa en la reflexión sobre el aura (a saber, la idea de un conmoción socio-histórica y perceptiva fundamental, y a la vez *fundacional*, atendiendo a lo recién expresado sobre la conceptualidad estética clásica) como también la génesis que posee en la filosofía temprana de Benjamin, la pregunta que se impone en último término es cuál es el posicionamiento de Benjamin al respecto, *i.e.*, cuál es su postura —si cabe— en relación al declive de dicho modo de experiencia y percepción. ¿Se obtiene con los textos tardíos, esos en los que se delimita una teoría más sistemática, una *tesis*, *i.e.*, una *posición* ya más diáfana? Lo cierto es que no, pero es precisamente lo contenido en esta negativa lo que habrá que indagar: ¿se trata de una teoría que Benjamin no supo perfilar cabalmente, quedando en estado latente? ¿Se trata, por el contrario, de una teoría no comprendida? ¿Hay factores de otra índole que dificultaron un acercamiento y difusión más

---

<sup>52</sup> Puede apreciarse esto, elocuentemente, en D. Crimp (1993) y también en A. Huyssen (2006).

<sup>53</sup> Conviene precisar: más que “impedir”, habría que decir que la reproductibilidad *dificulta* la mantención de las categorías, pues, de hecho, las categorías estéticas heredadas siguen utilizándose. En principio, el análisis de Benjamin parece marxista, en la medida en que, aparentemente, una base estructural determina y/o modifica la conceptualidad hallable en la superestructura. Se verá más adelante, particularmente en la segunda parte, cómo Benjamin cuestiona esta filiación marxista mediante una filosofía de la técnica.

adecuados de su arquitectura filosófica más profunda? Como se verá en lo que sigue, cada una de estas hipótesis posee aspectos de verdad que es preciso ahondar y delimitar.

En principio, lo primero que debe señalarse es que desde el año 1933, con la redacción de *KGP*, Benjamin ya dispone de los lineamientos conceptuales generales de su reflexión sobre el aura, lineamientos que se expresarán, desde ese momento hasta el final de su proyecto filosófico, a través de una *bifurcación teórica* o, más precisamente, una *doble tipología*: por una parte, habrá un conjunto de estudios en los que la *destrucción del aura* es ensalzada –e incluso promovida– y, por otra parte, una serie de otros escritos en los que, al momento de referir el marchitamiento del aura, se impone un tono marcadamente *luctuoso*. Es precisamente esta circunstancia lo que impide, como se afirmó antes, determinar claramente una *posición* benjaminiana, y es también lo que ha impulsado a un amplio conjunto de analistas (R. Comay 2010: 146; M. Hansen 2012: 320; R. Gaché 2002a: 185; H. Eiland 2010: 66)<sup>54</sup> a juzgar en un principio de ambivalente o de ambigua, de “irritantemente ambigua” (M. Stoessel 1983: 25), la teoría de Benjamin sobre el aura.

Aunque sus conclusiones no sean acertadas (como se verá *infra*), G. Didi-Huberman ha señalado que en la reflexión de Benjamin sobre el aura es hallable una “condena militante” y, “al mismo tiempo”, una “crítica melancólica” de su pérdida (2006: 99). Otra analista como M. Hansen, por su parte, entenderá que incluso en un único texto, como es *KZR*, es posible hallar un posicionamiento que aboga por la destrucción del aura y pasajes que, contrariamente, parecen lamentar tal aniquilación como síntoma del proceso de reificación capitalista (cf. 2012: 320). La conclusión ofrecida por Didi-Huberman, adelantemos, indica que el concepto de aura es parte de un *movimiento dialéctico*, expresión de una “dialéctica detenida” [*Dialektik im Stillstand*] que impide tematizar como positivo o negativo el declive aurático. Ahora bien, el que Didi-Huberman venga a ofrecer una conclusión semejante más de 50 años después de escrito *KZR* es una prueba importante, creemos, de que el mismo Benjamin –considerando que se trata de un problema, *prima facie*, disyuntivo– no ofreció una teoría conclusa y sistemática, tal como otros intérpretes parecen presuponer (*v.gr.*, J.-L. Déotte (2012) o B. Tackels (2012)), una suposición esta última que puede entenderse, *sintomáticamente*, más como un anhelo que como una realidad.

---

<sup>54</sup> De acuerdo a B. Lindner, la mayoría de las veces la clave para interpretar a Benjamin es justamente la idea de “ambivalencia”; una idea que, según el mismo analista, impide una lectura realmente productiva de sus textos. Cf. B. Lindner 2011c: 451.

Con todo, el hecho de que la teoría sobre el aura no constituya en último término más que un *laboratorio* de ideas y conceptos, evidentemente no implica que no haya lineamientos sistemáticos que posibiliten la formulación de hipótesis o la “reconstrucción” de un proyecto teórico. En términos generales, por lo demás, el carácter inacabado de una teoría, más que reprimir su resolución, impele justamente a la exploración de respuestas, aunque sean estas parciales. Pero, ¿por qué sería preciso hacer esta advertencia? Como se verá en lo que sigue, si bien se puede cuestionar la tesis de la “ambigüedad” de la teoría sobre el aura, es también cierto que esto no implica necesariamente resolver *taxativamente* el posicionamiento de Benjamin; dicho en otros términos, de forma inversa: poner en duda la existencia de una teoría sistemáticamente delimitada no supone dar validez a la hipótesis de la ambigüedad, pues ciertamente caben otras posibilidades interpretativas.

Esta última consideración es igualmente importante por una situación muy concreta, que conviene destacar. En la exégesis que avala la “teoría de la ambigüedad” hay un rasgo común que debe considerarse como decisivo, a saber: en casi la totalidad de estos análisis (los que detectan ambigüedad en la teoría sobre el aura) no hay prácticamente ninguna mención a la serie de dificultades y “malentendidos” que se generaron entre Benjamin y el *IfS* —particularmente con Th. W. Adorno—. Es menester indicar que, al menos en parte, dicho desconocimiento se sustentó en la escasa, o casi nula, investigación que había sobre dicha temática en años anteriores, y que al día de hoy ha sido en parte subsanada con varios y diversos estudios (entre ellos una segunda edición crítica, aún en desarrollo, independiente de la primera edición dirigida por Adorno y Tiedemann)<sup>55</sup>. No es por un descubrimiento *doctrinal*, en otros términos, el que nuevos analistas problematizan la relación intelectual con el *IfS*, sino más bien, y más concretamente, por la existencia y difusión de perspectivas analíticas diferenciadas en los actuales *Benjamin Studien*.

Ahora bien, en lo que atañe a la teoría sobre el aura, la importancia del señalamiento de la compleja relación entre Benjamin y el *IfS* salta a la vista: siguiendo preliminarmente la distinción efectuada *supra* entre una *crítica militante* y una *crítica melancólica*, y en vistas de los documentos que Benjamin redacta para la *ZfS*, se puede determinar lo siguiente: ¿qué ensayos de Benjamin se publican en la revista finalmente? *ÜMB*, la *vierte Fassung* de *KZR* (la versión

---

<sup>55</sup> Se trata de la siguiente edición: *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Hrsg. von Ch. Gödde und H. Lonitz in Zusammenarbeit mit dem Walter Benjamin Archiv (in 21 Bände gebunden), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2008 - en curso.

francesa traducida por Klossowski)<sup>56</sup> y *DE*. ¿Cuáles, por otra parte, son reprimidos o “editados” o publicados con dificultad? La *dritte Fassung* de KZR (juzgada por Benjamin como el *Urtext*<sup>57</sup>) y el primer ensayo sobre Baudelaire (*Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* (en adelante *PSB*)). Exceptuando el trabajo sobre Carl Gustav Jochmann (un ensayo fundamental para analizar el posicionamiento de Benjamin, y soslayado por la recepción crítica de su filosofía), todos los textos “editados”, por lo tanto, son aquellos en los que Benjamin despliega esa denominada “crítica militante”, *i.e.*, aquellos en los que se intenta posicionar una reflexión no focalizada –o no focalizada *sin más*– en la “crítica” (crítica en sentido fránkfortiano) de lo que, con Kracauer, puede entenderse como la “taylorización de la subjetividad” (cf. S. Kracauer 2006: 261), *i.e.*, la cosificación y pauperización de la *experiencia verdadera*. En lo que sigue se abordarán justamente estas dos derivas de análisis, atendiendo no solo a KZR sino a diversos estudios que entran en el campo de fuerzas recién descrito.

## 2.2. La “crítica militante”: la *destrucción* de la percepción distanciada

La *percepción aurática*, entendida en KZR como el “aparecimiento único de una lejanía, por más cerca que pueda estar”, decae con el proceso de modernización capitalista, específicamente con la emergencia y desarrollo de la técnica decimonónica. Ante dicho fenómeno –comprensible en términos foucaultianos como una mutación de la *episteme* que configura nuevas formas de subjetividad–, Benjamin desarrolla un tipo de análisis que debe juzgarse a contrapelo de la exégesis tradicional emprendida a principios de siglo. En efecto, a diferencia de Adorno (quien, en palabras de Huyssen (2006: 51), pareciera insertar cualquier posibilidad crítica del arte en el “agujero negro” de la *Kulturindustrie*) o de Kracauer (quien indicará en un ensayo de 1927 que “[l]a sociedad es demasiado poderosa para permitir otras cintas que las que le son gratas” (2006: 232)), Benjamin despliega un modo de reflexión mucho más receptivo a los rendimientos críticos que poseen los nuevos medios para conmocionar el ordenamiento sociopolítico de facto (y, como se irá viendo, no se tratará de un análisis diferente en función de *grados*).

---

<sup>56</sup> Sobre el proceso de redacción de KZR y su recepción por parte del *I/S* (al que nos referimos en el capítulo precedente), son relevantes los estudios de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (1989) y B. Lindner, S. Broll y J. Nitsche (2012) y B. Tackels (2012).

<sup>57</sup> Así lo consigna R. Tiedemann en sus observaciones a *GS VII-2*: 661.

Una adecuada y primera vía de acceso para comprender la peculiaridad de este tipo de análisis es apreciable en “*Die Zeitung*”, ensayo publicado en marzo de 1934 en la revista *Der öffentliche Dienst*. En este breve escrito, Benjamin señala que ciertos términos y ámbitos que estaban en épocas pasadas vinculados, como ciencia y literatura (o arte y ciencia, como en el *De pictura* de Da Vinci), se hallarían hoy en “antinomias irresolubles”. En el ámbito de las letras, el periódico sería escenario de un desorden donde, de forma incrementada cada día, las funciones de escritor y lector se confunden, una premisa que, en principio, Benjamin calificará duramente, indicando que la literatura “perdería en profundidad lo que gana en amplitud” (GS II-2: 629; OC II-2: 239). Sin embargo, la conclusión torcerá diametralmente ese juicio, pues con el periódico, dirá Benjamin, “se incuba la salvación de la palabra” (GS II-2: 629; OC II-2: 240). Por lo tanto, y en un giro análogo al manifestado en “Hachís en Marsella”, este escrito condena preliminarmente el desarrollo de un estado perceptivo o artístico —ahí la *homogeneización*, aquí la *masificación*—, pero inmediatamente quiebra esa conclusión mediante el señalamiento de posibilidades (artísticas, perceptivas) insospechadas.

Hay además otras tres razones que otorgan interés a este breve escrito: por una parte, en él se termina postulando una tesis dual, un quiasma entre decadencia y conmoción que, en vistas de la fecha de su redacción (1931, tres años antes de su publicación final), debe entenderse como gravitante al momento de escribir *KGP*. Por otro lado, el texto será incorporado luego sustancialmente en la *dritte fassung* de *KZR*, mientras que será eliminado de la *fünfte Fassung* (i.e., la versión editada por el *I/S*), en la que terminará apareciendo, en una inversión de su argumentación, un pasaje de Huxley donde se condena la *masificación* de la literatura ocasionada por el incremento de la circulación periodística<sup>58</sup>. En tercer lugar, Benjamin retoma en “El periódico” el lineamiento teórico expuesto en “¿Qué es el teatro épico? (1)”, a saber, la idea de una indistinción entre autor y público, una premisa que resultará decisiva para la deriva “militante” de *KZR* y de otros escritos de igual data dirigidos hacia esa misma dirección.

En efecto, en “¿Qué es el teatro épico? (1)”, redactado a comienzos del año 1931, Benjamin señala que en el teatro contemporáneo la distancia entre actor y público está siendo socavada: “(...) este abismo que es el elemento del escenario que aún lleva las huellas imborrables de su origen sacro, se ha quedado ahora sin función” (GS II-2: 519; OC II-2: 123). Y una de las

---

<sup>58</sup> La importancia del periódico será también decisiva, según Benjamin, en la estética de Baudelaire. Cf. al respecto el primer ensayo sobre Baudelaire (*PSB*) (GS I-2: 528-529; OC I-2: 111).



estrategias teatrales encargadas de esa labor, para Benjamin, es justamente el teatro épico, específicamente al rearticular (*refunktionieren* es el término técnico de Brecht) los componentes del teatro tradicional con el fin de difuminar sus habituales convenciones. Entre los varios ejemplos que invoca, Benjamin argumenta que en el teatro épico el público ya no constituye una masa sometida a hipnosis (la “teatrocracia” tematizada por Platón), sino un “colectivo de interesados” (GS II-2: 528; OC II-2: 132). Ahondando en esta cuestión, Benjamin señala entonces que el teatro épico ejecuta un conjunto de “rupturas”, y que la serie de dificultades que encuentra su comprensión estética (expresada, *v.gr.*, en los problemas que tiene la estética tradicional para exponer sus valores) está dada por su *cercanía con la vida*.

De tal manera, Benjamin reitera aquí el motivo del *acercamiento* [*näherbringen*] a la vida como un valor estético fundamental, y, al mismo tiempo, expone uno de los argumentos capitales de KGP y KZR, a saber: la estética tradicional no posee los conceptos necesarios para la comprensión del nuevo arte. Asimismo, es importante destacar que, en la exégesis de Benjamin, la potencia del teatro épico está dada por acercar a las masas no a través de la “formación”, sino de manera “especializada”. En otros términos, el teatro épico no buscaría un espectador, sino un *especialista*, una premisa que Benjamin extrae de las *Versuche* de Brecht: “Muy pronto se tendría así un teatro lleno de especialistas, como hay estadios llenos de especialistas” (GS II-2: 522; OC II-2: 126). En primer término, esta idea es importante porque permite comprender más cabalmente el análisis expuesto en “El periódico” sobre la indistinción entre escritor y público, y, en segundo lugar, porque la idea que contiene será desplegada en la argumentación desarrollada sobre la *educación politécnica* en KZR, permitiendo así comprender su génesis (brechtiana) y el modo (positivo) de juzgarla, un modo que se invertirá en las últimas versiones de KZR —las dos últimas *Fassungen*—, posibilitando interpretaciones (cf., *v.gr.*, M. Hansen 2012: 322; R. Comay 2010: 145) que no saben si Benjamin está describiendo o derechamente condenando la *educación politécnica* [*polytechnische Ausbildung*] y lo que, asociado a ella, Benjamin denominará como *Testleistung*.

De todos modos, no será necesario esperar KZR para que cobre fuerza el vínculo entre arte, educación politécnica y nuevos medios, puesto que en el mismo texto sobre Brecht Benjamin indica que las “(...) formas propias del teatro épico se corresponden a las nuevas formas técnicas: al cine y a la radio” (GS II-2: 524; OC II-2: 128). De tal manera, y como en los ensayos sobre vanguardias estudiados en el primer capítulo, Benjamin entiende la técnica como

un problema epocal decisivo y como un desafío que debe ser *asumido* por la praxis artística e intelectual; cuestión que se expresa explícitamente, *v.gr.*, en el escrito “Teatro y radio”, de 1932, en el que, luego de denunciar como “vana” la tarea de *competir* con el cine y la radio, se entenderá que el desafío efectivo del arte es *confrontarse* con esos medios técnicos, precisamente lo que, a ojos de Benjamin, haría Brecht: “(...) su descubrimiento y comprensión de lo estrictamente gestual no ha significado nada más que la transformación característica de los métodos de montaje decisivos en la radio y el cine para que, de un acontecimiento técnico, se reconviertan en uno humano” (GS II-2: 775; OC II-2: 392). Una idea que en el texto de 1931 referido *supra* se capitaliza con esta premisa: “el teatro épico se encuentra justamente a la altura de la técnica” (GS II-2: 524; OC II-2: 128)<sup>59</sup>.

Semejante en este aspecto al “teatro de la crueldad” artaudiano, la radicalidad del teatro épico no proviene de la transmisión de un mensaje. Para Benjamin, la potencia de la obra de Brecht está dada más bien por el carácter *gestual* de su ejecución, por poner en escena gestos que son *refuncionalizaciones* de la práctica de montaje de los nuevos medios. Apoyándose en las ideas de Meyerhold, Benjamin añade que los gestos tienen como rasgo principal la *citabilidad* (GS II-2: 528; OC II-2: 133), y será precisamente ese carácter *gestual-citable* del teatro épico lo que lo emparentaría con otras prácticas como la *fiisonómica* de Proust, la *flânerie*, la fotografía de Sander o los ejercicios de la comedia grotesca, formas que pueden ser entendidas como *entrenamientos políticos de la percepción*, una idea que, originándose en el *Programm eines proletarischen Kindertheaters*, funcionará como basamento filosófico de KZR y, antes, de KGP, documento este último también esencial dentro de la “crítica militante”.

Publicado en tres entregas sucesivas entre septiembre y noviembre de 1931 en *Die literarische Welt*, KGP articula los conceptos de arte, mercancía y técnica, siguiendo una secuencia de cuatro fases en la historia de la fotografía. En primera instancia, Benjamin indica que, en sus comienzos, hubo ciertamente debates en torno a la fotografía, pero que estos no lograron reprimir la simplificación vulgar que hacía de la fotografía un invento diabólico [*Teufelskunst*]: “Con todo el peso de su tosquedad se expresa aquí ese concepto filisteo del arte en el que toda

---

<sup>59</sup> Benjamin contrapondrá además el teatro épico a la idea de *obra de arte total* (que analizaremos en la segunda parte), señalando que lo que expone el teatro épico, de forma no discursiva sino *inmanente*, es el ser humano precisamente determinado por la técnica, su proceso de acoplamiento al proceso de tecnificación.

consideración técnica le es ajena” (GS II-1: 369; OC II-1: 380)<sup>60</sup>. Más esencial para Benjamin, sin embargo, es el hecho de que los teóricos de la fotografía, si bien intentaron luchar contra ese “concepto fetichista” [*fetischistische Begriff*], lo hicieron finalmente en vano, pues solo buscaban legitimar al fotógrafo ante el mismo *tribunal* que este estaba derrocando, *i.e.*, sin cuestionar si, con la llegada de la fotografía, había de pensarse más bien en un cambio de estatuto para el arte en su conjunto. Como puede apreciarse, se trata esta de una extensión de aquella idea referida respecto del teatro épico, a saber: que una nueva expresión artística exige también una nueva criteriología<sup>61</sup>.

Ahora bien, ¿qué se determina específicamente en *KGP* sobre el aura? Siguiendo las secuencias históricas planteadas en el estudio –un relato, por cierto, más preocupado de la dialéctica entre mercancía y arte que en una periodización exhaustiva de la praxis fotográfica–, es posible apreciar, por una parte, un claro posicionamiento de Benjamin a favor de la “liberación del aura” que la tercera tendencia fotográfica promueve, *i.e.*, el trabajo de Atget, que “quita el envoltorio al objeto” o, en otros términos, que ejecuta una “destrucción del aura [*Zertrümmerung der Aura*]” (GS II-1: 379; OC II-1: 394)<sup>62</sup>. Benjamin tematiza de forma explícita el tema del aura al hablar justamente de esta tercera fase, otorgando además una definición propiamente tal, la que será retomada, con leves variaciones, en la *dritte Fassung* de *KZR*. El aura “demolida” por Atget es definida del siguiente modo:

Una trama muy especial de espacio y tiempo: la irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse. En un mediodía de verano, seguir con toda calma el perfil de una cordillera en el horizonte o una rama que proyecta su sombra sobre quien la contempla, hasta que el momento o la hora llegan a formar parte de su aparición: eso es lo que significa respirar el aura de esas montañas, de esa rama. (GS II-1: 378; OC II-1: 394).

---

<sup>60</sup> Así, pues, Benjamin se posiciona claramente ahora en contra del concepto *antitécnico* de arte, una premisa que se extenderá a otros múltiples trabajos –*v.gr.*, al momento de celebrar en *PIW* a los “artistas-ingenieros”. Especialmente relevantes a este respecto son dos escritos de Benjamin dedicados al escritor Paul Scheerbart (contenidos en GS II-2). Para el análisis de este vínculo cf. U. Steiner (2011b), P. Missac (2014) y B. Lindner (2011c).

<sup>61</sup> Una idea capital de *KGP*, y que adquiere una nueva formulación en el párrafo IX de *KZR*. Capital, decimos, por la centralidad que tendrá en Benjamin esa reflexión sobre el “tribunal estético”: ¿desde dónde se levanta la criteriología desde la cual se juzga la técnica, si es la técnica la que otorga al arte sus marcos de legibilidad?

<sup>62</sup> Más adelante se podrá apreciar que Benjamin está pensando en la estética de Goethe y la temática de la apariencia. Hay motivos por tanto de continuidad, pero, para prevenir esos riesgos que se alertaban en el primer capítulo, debe señalarse que el problema de la técnica no es un motivo fundamental en el análisis de *Die Wahlverwandtschaften*.

Los dos rasgos asociados al aura en esta definición —la *lejanía* y su carácter *irrepetible*— son transgredidos por lo que Benjamin entiende como una “inclinación actual” que presenta dos caracteres principales, a saber: el “traer más cerca las cosas” y “superar su carácter irrepetible mediante la copia [*Abbild*]”. Además, la emancipación del aura que promueven Atget y los surrealistas es propia, indica Benjamin, de “una sensibilidad cuya percepción para todo lo igual” se incrementa. De tal modo, la estructura conceptual fundamental de la *dritte Fassung* de KZR ya aparece claramente expuesta en este pasaje. Además, y como uno de sus lineamientos teóricos basales, Benjamin se posiciona aquí claramente a favor de esa *percepción homogénea* (de lo *Immergleiche*) que, en la génesis estudiada en el capítulo anterior, no estaba cabalmente definida (v.gr., en el *Protokol zu Drogenversuchen* “Hachís en Marsella”).

Más adelante, Benjamin indica que en esta tercera fase se despliega una multiplicación de los objetos y un acercamiento a las masas, operaciones que fomentan una *ejercitación política de la mirada*. En los trabajos de Atget, del surrealismo, de los filmes rusos (Pudovkin, Eisenstein) y también en el trabajo de Sander, el objetivo es hacer *fisionomías*, un trabajo que Benjamin concibe como *necesario* atendiendo a los nuevos “desplazamientos de poder”. Siguiendo sus términos, la relevancia de estas prácticas artísticas es que constituyen “atlas de ejercicios” [*Übungsatlas*], cartografías de entrenamiento político de la mirada (cf. *GS* II-1: 380-381; *OC* II-1: 395-397); una premisa que se mantendrá íntegra en la *dritte Fassung* (el *Urtext*) de KZR.

Es conveniente no perder de vista, asimismo, que el *entrenamiento político de la mirada* que se desarrolla en esta tercera fase fotográfica constituye para Benjamin un desplazamiento de la interrogación *estética* por la interrogación sobre las *funciones sociales del arte* [*soziale Funktionen der Kuns*] (*GS* II-1: 381; *OC* II-1: 398). Desde esta perspectiva, estos “artistas-ingenieros” no harían sino retomar un impulso ínsito en los primeros fotógrafos, consistente en la preeminencia de la *técnica* y la *función social* por sobre lo *artístico*. Es justamente esta base conceptual la que permite a Benjamin volver a una idea ya planteada al momento de analizar la superioridad técnica de la primera época de la fotografía —y que repetirá otra vez en KZR—, a saber: que no se trata de interrogar si la fotografía es arte o no, sino más bien si la fotografía conmociona los fundamentos desde los cuales se piensa el arte como tal. Dicho de otro modo, *in nuce*, no importa la “*fotografía como arte*”, sino el “*arte como fotografía*” (*GS* II-1: 381; *OC* II-1: 398).

La preeminencia de lo técnico por sobre lo artístico y la idea (solidaria a ella) de *entrenamiento político*, obtienen un tratamiento más intenso en *Das Autor als Produzent* (en adelante

*DAP*<sup>63</sup>), otro de los documentos fundamentales de la “crítica militante”. En efecto, y ya desde su inmediata apertura, se señala en este trabajo que asistimos a una renovación, aunque con modulaciones, de la pregunta platónica por la *función del arte*, específicamente sobre la autonomía de la obra, *i.e.*, aquella que interroga si el que escribe puede hacerlo de cualquier modo o debe, por el contrario, ponerse al servicio de otra causa. A Benjamin le parecerá totalmente estéril la respuesta clásica de la *izquierda literaria* que indica que la obra debe servir a la causa revolucionaria y, *por otra parte* (*i.e.*, como algo derivado), poseer *calidad literaria*. Y le resultará estéril pues, a su ver, tal respuesta omite aquello que debe justamente indagarse, a saber, la específica relación entre *tendencia* y *calidad*.

La posición defendida en *DAP* determina finalmente que la tendencia política correcta *incluye*, y se mide en ella, la *calidad literaria*. En otros términos, es en la obra misma, en la lógica *interna* de sus procedimientos, donde ha de buscarse su política, un giro que supone, a su vez, desplazar la pregunta sobre cómo se relaciona la obra *con* los procesos de producción, por aquella que interroga cómo la obra se inserta *en* ellos. Y tal desplazamiento, finalmente, implicará interrogar específicamente por la *técnica literaria* de la obra. Pues es la técnica, en efecto, en su progreso o retroceso, la que fundamente la tendencia literaria (en la que se funda, siguiendo a Benjamin, la calidad y la tendencia política). Benjamin señala al respecto: “Con el concepto de técnica hemos llegado al concepto con base en el cual los concretos productos literarios resultan accesibles a un análisis social inmediato, a un análisis ya materialista” (*GS* II-2: 686; *OC* II-2: 300)<sup>64</sup>.

Ahondando en esta perspectiva, y a partir de la distinción de Tretiákov entre “escritor informante” y “escritor operante”, Benjamin indica que la literatura debe ser evaluada no por sus mensajes, sino de forma “operativa”, *i.e.*, por aquello que *ejecuta*. Benjamin toma explícitamente el ejemplo de Tretiákov en vistas de que muchos pensarán que lo que este realiza está más cerca del periodismo que de la literatura, una opinión que, según Benjamin, revela la ceguera artística de querer medir la obra siempre “de espaldas a la técnica”. En contra de esa comprensión, el interés de *DAP* es mostrar entonces que las formas literarias mutan, y que es

---

<sup>63</sup> Aunque se duda de su efectiva realización, Benjamin habría realizado el 27 de abril de 1934, por la mediación de Arthur Koestler, la conferencia *Das autor als Produzent* en el parisino *Institut pour l'Étude du Fascisme*. Al respecto, cf. los estudios de H. Eiland y M. Jennings (2014), E. Leslie (2015) y B. Tackels (2012).

<sup>64</sup> G. Raunig estudia esta exégesis de Benjamin sobre Brecht desde un prisma “postoperaísta” (*maquínico*) en dos trabajos dignos de destacar. Cf. G. Raunig (2008 y 2014).

preciso adaptarse a nuevas exigencias históricas: “(...) estamos en medio de un enorme proceso de refundición de las actuales formas literarias, en el que muchas de las contraposiciones en las que estamos acostumbrados a pensar podrían ya perder toda su fuerza” (GS II-2: 687; OC II-2: 301). Y para conceptualizar esos cambios, esto es lo decisivo, Benjamin retoma el caso del periódico, citando *in extenso* el mismo artículo de 1931 con el que se abrió este apartado, y, además, con el mismo objetivo central, a saber: mostrar que la prensa no es el lugar de *degradación de la palabra*, como lo es para muchos, sino un *nuevo mecanismo, estructurante*, que exige nuevas labores para el arte.

El mérito específico del teatro épico consiste, para Benjamin, en haber mostrado que el escenario, como marco de producción de la obra, no es usado por los escritores, sino que estos son usados, sin saberlo, por aquel (cf. GS II-2: 520; OC II-2: 124). Se trata esta de una premisa fundamental, pues así como en *KGP* Benjamin se muestra más interesado en cuestionar las fuentes o la criteriología que regula las condenas al nuevo medio fotográfico (como se vio *supra*, el *tribunal estético*), en *DAP* se entiende que la práctica teatral es conmocionada no cuando se desplaza esta o aquella temática, sino cuando su fundamento operativo –el escenario– es reflexivamente puesto en cuestión. Es por lo tanto la problemática del *médium*, o, mejor dicho, lo que podríamos llamar, a partir de los análisis de S. Weber, la *medialidad* (“*der Mittelbarkeit aller Mitteilung*” (S. Weber 2008: 47)), lo que moviliza *fundamentalmente* la crítica benjaminiana, *i.e.*, la reflexión sobre las condiciones de posibilidad que articulan y *configuran* una determinada práctica. Desde esta perspectiva, Benjamin volverá entonces rescatar a la figura del “artista ingeniero”, señalando nuevamente que el teatro épico es el más ajustado a los desafíos que suponen el cine y la radio (cf. GS II-2: 697; OC II-2: 311).

Llegados a este punto, y antes de abordar *KZR*, es conveniente puntualizar estas consideraciones preliminares: en primer lugar, Benjamin apoya la *educación politécnica* y la formación especializada, cuestión que patentiza su alejamiento de lo que entiende como una *vulgata antitecnicista*. En segundo lugar, este rechazo expreso del *antitecnicismo* se despliega, en último término, mediante la apelación a la gestualidad y la corporalidad, a la capacidad de *metamorfosis* histórica del hombre (lo que, en último término –aunque de una forma aún no sistemática, como en *KZR*–, se sustenta en una comprensión de la técnica como *factor estructurante* de la percepción). Por último, Benjamin enfatiza la idea de que los conceptos tradicionales parecen no ajustarse a las transformaciones que impone la nueva técnica, un aserto que se

delimitará sistemáticamente en *KGP*. Esta serie de premisas, cabe destacarlo, constituyen el fundamento de la idea de *entrenamiento político de la percepción*, idea que articula, en último término, toda la reflexión de Benjamin sobre la *politización del arte* [*Politisierung der Kunst*]<sup>65</sup>.

Será en *KZR*, cuya redacción se inicia solo un año después de *DAP*, donde estas consideraciones obtengan una explicitación más exhaustiva y sistemática. En efecto, y en lo que constituye su núcleo conceptual, Benjamin señala en este estudio que la *reproductibilidad técnica* –cuya expresión más avanzada es el cine–, conmociona los antiguos fundamentos de la obra de arte, los que gravitan en torno al culto<sup>66</sup>. En otros términos, el cine puede destruir el aura porque conmociona la *fundamentación cultural* del arte, *i.e.*, su inserción en la comunidad bajo la forma del *rito*. Y a partir de aquí, atendiendo a los análisis que Benjamin consagra al mito y su permanencia en la modernidad, se puede colegir (cf., *v.gr.*, G. Koch 2002: 209; R. Gasché 2002a: 185) que Benjamin apoya la destrucción que promueve el cine por la liberación que supone del *espacio mítico* que circunscribe la comprensión clásica (y burguesa) de la obra de arte. Una hipótesis que cobra fuerza si se tiene en cuenta, *v.gr.*, la aseveración efectuada en el párrafo XVI respecto de la burocratización moderna, a saber: “(...) pero llegó el cine con su dinamita de las décimas de segundo e hizo saltar por los aires este mundo carcelario (...)” (*KZR*: 130; *EOA*: 86). Conviene detallar ahora los pasos por los cuales Benjamin llega a una tal conclusión.

En primera instancia, siguiendo siempre a Benjamin, se puede determinar que con el surgimiento de la reproductibilidad técnica se modifica aquello que en la tradición es el índice más propio del arte, *i.e.*, su *autenticidad* –el *hic et nunc* de la obra, su *unicidad* y *durabilidad*–, pues si en la tradición la obra de arte auténtica mantenía una autoridad frente a sus réplicas, esto ya no sucederá a partir de la reproductibilidad técnica, ya que, como resulta palmario, ningún sentido tiene preguntar por la autenticidad de una serie fotográfica. Habiendo luego sintetizado estos

---

<sup>65</sup> Las tres consideraciones o conclusiones preliminares ofrecidas aquí son finalmente tres aspectos de una misma hipótesis. Y será esta hipótesis, en último término, la que vertebrará aquello que, en el contexto de la presente investigación, denominaremos como la *tecnostética* de Benjamin. Como se verá en la tercera parte del estudio, la idea de *entrenamiento* es análoga a la idea de *Testleistung* que se desarrolla en la *dritte Fassung*. La categoría de *Testleistung*, esto es lo destacable, no puede ser homologada, al menos en la “crítica militante”, a la categoría de “reificación” [*Verdinglichung*] venida de Lukács.

<sup>66</sup> El cine conmociona los cimientos de la experiencia aurática y, más aún, solo a partir de ella, sugiere Benjamin, es posible conocer la experiencia aurática, desplegando un modo argumentativo que repite en otros contextos, a saber: la del conocimiento de algo mediante su pérdida. Por ejemplo, la autenticidad de una obra no es tema de debate (en un sentido no meramente *empírico*) para las artes antiguas y medievales, pues empieza a ser un problema precisamente cuando la autenticidad es puesta en cuestión. En un sugerente estudio, P. Fenves sugiere que un determinado régimen del arte solo puede conocerse cuando *ya ha pasado*, por cuanto la pérdida de un determinado tipo de fundamento no es un momento “en” la historia, sino que “hace historia” (cf. P. Fenves 2010: 96).

rasgos con el concepto de *aura*, la argumentación de Benjamin permite comprender que por *aura* debe entenderse, fundamentalmente, un *tejido espacio-temporal*, i.e., una cierta *estructura perceptiva*. Como se señaló *supra*, Benjamin hace esto retomando explícitamente, en el párrafo IV de KZR, la definición ofrecida en KGP: el aura será “[u]n entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento [*Erscheinung*] único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (KZR: 102; EOA: 47).

Y será tal estructura perceptiva, esto es lo decisivo, aquello que se marchita parejamente a los dos cambios sociales primordiales suscitados por el nuevo régimen técnico –los que también son anunciados en KGP–, a saber: el acercamiento de las masas a las cosas y, en segundo término, y más específicamente, el acercamiento no a las cosas mismas, sino a sus copias [*Abbild*]. Teniendo esto en vista, se puede determinar que el marchitamiento del aura constituye una mutación perceptiva donde la *unicidad* y *durabilidad* dan paso a un régimen perceptivo donde priman la *multiplicidad* y *fugacidad*.

En el párrafo VI de KZR –una suerte de bisagra que abre una tercera parte del estudio, consagrada a la especificación de los rasgos de la nueva *percepción postaurática* (o *cinemática*)– Benjamin determina que la historia del arte puede ser seguida a partir de la tensión entre el *valor de culto* [*Kultwert*] y el *valor de exhibición* [*Austellungwert*], valores que, a pesar de estar siempre presentes en la obra de arte, históricamente fluctuarán en términos de importancia. Así, mientras la “obra” prehistórica tiene primordialmente un *valor de culto*, por su fundamentación esencial en el rito, la emergencia de los nuevos medios incrementará el *valor de exhibición* de la obra; y esto último, por su parte, hará que la obra adquiera funciones nuevas, entre ellas la “artística”, una función más bien tardía que, para Benjamin, no está para nada asegurada en el futuro (KZR: 107; EOA: 54). Esta perspectiva, por su parte, permite a Benjamin concluir que la importancia histórica del nuevo régimen técnico consiste en liberar al arte de su “existencia parasitaria en el ritual” (KZR: 104; EOA: 51).

Es menester señalar que, en lo que se ha convertido en un *locus classicus*, diversos analistas –en primer lugar Adorno y luego, entre otros, F. Jameson– han sugerido que la distinción culto/exhibición sería poco efectiva, en la medida en que, *v.gr.*, el cine seguiría sustentándose en el *Kultwert* (así lo vio Adorno (cf. Adorno-Benjamin 1998: 136-137) y, de forma no muy distinta, P. Bürger (2009: 43-44)). En términos análogos, podría decirse que si bien Benjamin avizoró ciertas potencialidades en el auge de la exhibición, hoy en día, dado el incremento exponencial



de la exhibición digital (o *numérica*), sería posible tematizar una *exhibición ritualizada*, algo que Benjamin no habría captado, o al menos solo parcialmente. Sin embargo, se trata de malentendidos evidentes, pues, en primer término, Benjamin no niega la existencia de un *cine cultural*<sup>67</sup>, ni tampoco vislumbra “implícitamente” ciertos riesgos en el incremento del *Austellungwert*. Por el contrario, en KZR es explícitamente tematizado, y en reiterados pasajes, la idea de una *exhibición ritualizada*. De hecho, tal idea no tiene que esperar el surgimiento del cine para hacerse evidente, pues ya el mismo museo es entendido por Benjamin como una *institución ritual*, específicamente *consagrada al culto a la belleza* (KZR: 103; EOA: 50).

Señalado esto, es preciso indicar que luego de establecer el tránsito (tendencial) del *valor del culto* hacia el *valor de exhibición*, la *fünfte Fassung* de KZR pasa directamente a un tercer bloque escritural donde se ahonda en los rendimientos políticos del cine. Ahora bien, mientras que en el *Urtext* quedarán consignados, como recién se vio, los riesgos que puede contener el declive aurático, en la quinta versión, por su parte, el proceso de edición terminará haciendo que el texto se concentre unilateralmente en exponer los rendimientos políticos negativos del cine, sin atender a la *tensión polar* que vertebró el análisis originario, una tensión cuya fundamentación se encuentra precisamente, como se verá *infra*, en los fragmentos suprimidos, *i.e.*, en los pasajes referidos a la *segunda técnica* y la *mimesis* (el final del párrafo VI, las dos notas del mismo párrafo y la nota del párrafo XI).

Conviene señalar, sucintamente, que uno de los aspectos más importantes de la edición de KZR guarda relación con lo siguiente: mientras en la quinta versión la argumentación de este gozne que es el párrafo VI termina con la distinción culto/exhibición, en las primeras versiones, por el contrario, se culmina con la homologación entre la idea de “entrenamiento político” recién enunciada con el concepto de “inervación”. Con esta noción (que se analizará exhaustivamente en la tercera parte del estudio), Benjamin comprende el modo en que el ser humano se apropia de su entorno cambiante. En otros términos, “inervación” define el modo en que el hombre, enfrentado a determinados cambios sociohistóricos, se adapta materialmente a dichos cambios *reconfigurando* su percepción. Desde tal perspectiva, Benjamin avanzará la idea

---

<sup>67</sup> M. Hansen argumentará que el “optimismo” de Benjamin con el cine estaría dado, en parte, porque su referente cinematográfico es la vanguardia, mientras que Adorno, al momento de escribir, años más tarde, “*Kulturindustrie*”, tendría como referente el cine-espectáculo ya consolidado de Hollywood, cuestión que explicaría en parte la divergencia de tono (cf. M. Hansen 2012: 314). Esta hipótesis “histórica”, con todo, es altamente cuestionable si se considera que las hipótesis esenciales de “*Kulturindustrie*” ya están prefiguradas en el estudio de Adorno sobre el jazz, *Über Jazz*, redactado al calor de la discusión con Benjamin sobre KZR.

de que el cine tiene por función primordial la de convertir el entorno tecnificado (devenido en una suerte de *segunda naturaleza* [*zweite Natur*]<sup>68</sup>) en “objeto de una intervención”, vale decir, la de adaptar al hombre a las nuevas exigencias históricas que se le imponen. Benjamin, esto es lo destacable, hace mención a la categoría fundamental de intervención en todas las versiones excepto en la quinta.

Más adelante, ya en el párrafo VIII del *Urtext*, Benjamin señala que en el arte actual puede juzgarse como decisivo un rasgo que en el contexto griego habría resultado totalmente secundario, a saber, la capacidad de la obra para ser mejorada, su “perfectibilidad” [*Verbesserungsfähigkeit*]. Y será justamente este rasgo el fundamento de la renuncia de la obra actual a perseguir un “valor eterno” [*Ewigkeitswert*] (KZR: 111; EOA: 61). Desde esta consideración, Benjamin determina, ya en el párrafo X, que en la reproducción fotográfica de una obra de arte lo reproducido es arte, pero no así la reproducción, mientras que en el caso de la toma filmica no es arte ni la reproducción ni lo reproducido, pues será solo el montaje el que, *diferidamente*, otorgue unidad a los fragmentos. ¿Qué se filma entonces en el set? Para responder esto, Benjamin explica que el actor de cine no actúa ante un público, sino ante un “gremio de especialistas”, aspecto que lo emparentaría con el deporte. Sin embargo, y a diferencia de este, que mide su rendimiento ante una barrera natural, el actor de cine lo hace ante un “sistema de aparatos” [*Apparatur*]. Ahora bien, desde la burocratización en cadena del trabajo, en la sociedad actual es ya común, precisa Benjamin, que los operarios se vean cada día más expuestos a controles ante aparatos, pruebas mecanizadas que, a diferencia de las deportivas, no son *expuestas* socialmente. Será precisamente aquí, entonces, donde cobre importancia el cine, pues su función primordial será la de exponer dicha interacción: “El cine hace que el desempeño sometido a prueba llegue a ser susceptible de exposición” (KZR: 116; EOA: 68). En otros términos, expone la “exponibilidad” [*Ausstellbarkeit*]<sup>69</sup>.

Al *exponer la exposición*, el actor cinematográfico enseña a las masas que día a día se enfrentan ante aparatos cómo conservar su humanidad. Ahora bien, resulta interesante considerar que a partir de la vinculación del cine con el test —como también de la analogía del

---

<sup>68</sup> Idea esta recibida a partir del estudio de 1916 *Die Theorie des Romans* de Lukács. Sobre la recepción de Lukács por Benjamin y el *I/S* véase S. Buck-Morss (2011: 85 y ss.).

<sup>69</sup> Benjamin vuelve a usar aquí el sufijo *barkeiten*, lo que, siguiendo la exégesis de S. Weber, otorga a la categoría una mayor densidad filosófica. Con la idea de *exponibilidad*, en consonancia con lo señalado en el primer capítulo, Benjamin no busca problematizar la “exposición” concreta sino, más hondamente, un nuevo régimen socio-histórico. (Cf. S. Weber (2008: 4 y ss.)).

montaje filmico con el montaje en cadena (ejemplarmente expresada en *Tiempos modernos*)— se ha podido sugerir (cf. M. Hansen 2012: 337) que Benjamin está desautorizando al cine, cuando es más bien lo contrario: cine e industria sí están conectados, pero ese enlace es para Benjamin defendible, considerando la evaluación positiva que, a sus ojos, tiene la formación de un público en calidad de experto (idea esta última, como se vio *supra*, que retoma de Brecht<sup>70</sup>). Al respecto, es preciso destacar que el parágrafo X es editado en la versión de 1955, lo que implica que todo el fundamento teórico de la homologación entre “actuación ante aparatos” y “test laboral” (la “exponibilidad de la exposición”) sea omitida, siendo reemplazada por una analogía *funcionalista* peyorativa, sin explicitación, entre cine y “capacitación profesional” [*Berufseignungsprüfung*]; una premisa que se refuerza, además, con un añadido que tematiza la escasa empatía que, a diferencia del actor teatral, suscita el actor cinematográfico (KZR: 226; OC I-2: 65). En conclusión, si se atiende a esta última versión es ciertamente posible entender que Benjamin está cuestionando la potencia política del cine.

Luego de determinar la tarea primordial del cine —así como su potencial corrupción con el cine mercantil—, Benjamin ahonda entre los parágrafos XIV y XVIII en los específicos mecanismos que el aparato cinematográfico ejercita, *i.e.*, en los rendimientos sociopolíticos de la recepción y percepción que puede suscitar en los espectadores. En este contexto de análisis, Benjamin concluirá que el cine es el “arte” que actualmente puede cumplir aquella función que en KZR se ha determinado previamente como la más importante del arte en tiempos de crisis, a saber: la de establecer una relación armónica entre el hombre y el plexo de aparatos. Ahora bien, el cine cumpliría esta labor no solo con la representación que mediante él se hace el hombre de sí mismo, sino también por la representación del mundo circundante. El cine, siguiendo lo estipulado en el parágrafo XVI, ofrece con sus mecanismos y operaciones (ralentís o ampliaciones, *v.gr.*) aspectos de lo real que escapan al ojo desnudo, generando así una suerte de “inconsciente óptico” [*Optisch-Unbewusstes*], que podría hacer explotar, con sus “décimas de

---

<sup>70</sup> Otro aspecto a destacar del proceso de edición es el siguiente: en el parágrafo XIII, Benjamin señala que en el cine, como en el deporte, todos asisten en calidad de semiexpertos. El semanario, además, muestra que cada uno puede ser filmado y el cine, más aún, mostraría que cada uno tiene el “derecho a ser filmado”. Para explicar esto, Benjamin muestra que el periódico supuso en la literatura, con la apertura de los buzones, una mutación de la relación autor-público (que se habría transformado en una función meramente *variable*), tarea que el cine habría realizado, más radicalmente, en solo un decenio. En la versión quinta, toda esta defensa de la permeabilidad autor-público es puesta en cuestión mediante el inserto de la reflexión de Huxley en la que se condena enérgicamente la masificación de las letras. Aunque la nota de KZR termine diciendo que la visión de Huxley no es “progresista”, lo cierto es que desvía la primigenia motivación de Benjamin de acentuar el necesario surgimiento de una nueva percepción. Cf. KZR: 233; OC I-2: 71.

segundo”, el mundo carcelario de las oficinas y su percepción normalizada (cf. KZR: 131; EOA: 86)<sup>71</sup>.

Ahondando luego en esta nueva percepción que suscita el cine, Benjamin explica que las obras de arte configuran diversas formas de comportamiento. Ante un poema dadaísta, *v.gr.*, resulta imposible mantener la misma actitud contemplativa que exigiría un poema de Rilke. Desde tal perspectiva, Benjamin determina que el dadá (una suerte de *cine con medios literarios*) “crea” obras que impactan como proyectiles al espectador, imponiendo la “dispersión” [*Ablenkung*] sobre el “recogimiento” [*Versenkung*]. Tales obras serán así portadoras de una “cualidad táctil”, cualidad que –en una nota de la *erste Fassung*–, Benjamin entiende como la más importante en épocas de transformación histórica (KZR: 86; EOA: 90). Y lo que haría el cine no sería sino liberar ese efecto de shock contenido en el *dadá*, una premisa que permite a Benjamin concluir lo siguiente: el cine es la forma correspondiente al peligro de los hombres en las grandes metrópolis, que exigidos por transformaciones perceptivas inéditas, ven en el cine una forma de entrenamiento (KZR: 136; EOA: 111).

Llegados a este punto, es preciso enfatizar que la perspectiva analítica abierta hasta aquí (que se ahondará detenidamente en la tercera parte del estudio) no constituye una *síntesis* de las hipótesis que, *prima facie*, configuran la doctrina expuesta en KZR. Y esto es así, evidentemente, no por un afán sobre interpretativo, sino, más simplemente, porque la noción misma de “*prima facie*” no resulta aplicable cómodamente a “un” escrito que tomo cuerpo en cuatro versiones distintas (tampoco a una filosofía que se reconoció en la figura del doble rostro de Jano (cf. GB: 489). Lo que se busca señalar así, en términos más concretos, es que la denominada “crítica militante” solo puede ser interpretada, en sus alcances más profundos, teniendo a la vista las tres primeras versiones, *i.e.*, atendiendo a los fragmentos que fueron excluidos de las versiones cuarta y quinta. Es preciso indicar, por otra parte, que tales fragmentos, al constituir el verdadero núcleo de la doctrina “sistemática” de Benjamin, no serán “superados” [*aufhebung*] en una doctrina distinta omnicomprendiva. En otros términos, siendo en principio insuficiente, la distinción

---

<sup>71</sup> Benjamin señala que entre ambos inconscientes hay una estrecha relación, pues aquello que capta la cámara muchas veces solo puede atisbarse en las deformaciones del sueño. De tal modo, el cine ofrecería la posibilidad de apropiarse de las fantasías del psicótico o el soñador. Benjamin en este contexto introduce la figura de Mickey Mouse como decisiva, por la “voladura terapéutica del inconsciente” que efectúa, la que ayudaría a suprimir los peligros de psicosis que puede suscitar una mala adaptación a la técnica. Es de destacar que de la versión de 1955 se eliminará el pasaje sobre Mickey Mouse. No es poco probable que tal supresión se deba a las objeciones de Adorno, quien, años más tarde, en “*Kulturindustrie*”, responderá a la postura de Benjamin mostrando los rasgos autoritarios de otra figura animada como el Pato Donald (cf. Th. W. Adorno-M. Horkheimer 2016: 151).

entre una “deriva militante” y una “deriva nostálgica” no debe entenderse a partir de una periodización cronológica (que suponga *fases*), ni tampoco a partir de una formulación dilemática sin fisuras (que presuponga reflexiones contrarias de forma taxativa). En el presente capítulo se intentará mostrar que tal distinción constituye simplemente una *entrada propedéutica* para esclarecer los fundamentos de una teoría de difícil acceso, que si bien no logró consolidarse *sistemáticamente*, puede no obstante ser explicitada, específicamente –como se verá– desde una perspectiva analítica *genealógica*; una perspectiva que exige, necesariamente, atender a los fragmentos sobre la técnica hallables en la *dritte Fassung* que fueron suprimidos de las dos últimas versiones.

Lo que se denomina aquí como un “difícil acceso” se refiere específicamente a lo siguiente: Benjamin no se alejará del fundamento conceptual que le permita entender que la potencial destrucción del aura es equivalente a una destrucción del “mundo carcelario de las oficinas”, pero tampoco se alejará del fundamento que le permita, en *KGP*, referir sin ningún juicio condenatorio el carácter aurático de la primera fase de la fotografía, cifrada, según sus términos, por una “belleza melancólica” (*KZR*: 110; *EOA*: 58). Esto último se revisará en lo que sigue.

### 2.3. La “crítica elegíaca”: la taylorización de la subjetividad

Aunque *KGP* pueda y haya sido inserto en la “vertiente militante” –atendiendo específicamente a las palabras con las Benjamin refiere la “depuración del aura” emprendida por Atget– lo cierto es que algunas de sus premisas se ajustan sin problemas a la “vertiente elegíaca”. Pues, en efecto, todo aquello que ejecuta la tercera fase fotográfica, y que Benjamin elogiará profusamente, es contrapuesto no a la primera fase, sino a la segunda, *i.e.*, a la fase de “industrialización”, aquella que, según Benjamin, se caracteriza por el mal gusto (puesto que el aura es emulada ahí con los retoques y los falsos decorados, en un contexto histórico, además, en el que los avances técnicos impiden el claroscuro y la calma apreciables en las primeras fotos)<sup>72</sup>. En otros términos, el posicionamiento de Benjamin hacia el carácter aurático de la primera fase no es condenatorio: según sus propias palabras, en efecto, la primera fase de la

---

<sup>72</sup> El primero en mostrar la defensa del carácter aurático de la primera fase fotográfica fue por cierto Adorno, en su *Ästhetische Theorie* (aunque para sustentar, cabe destacarlo, la tesis de la “ambigüedad” que se quiere en este estudio cuestionar). Cf. Th. W. Adorno 2011: 81.

fotografía nos impele a preguntar por el referente, algo que escaparía de la esfera del arte, posibilitando que los extremos –magia y técnica– se toquen, ya que la más exacta técnica, dirá Benjamin, puede dar el “valor mágico que la pintura ya no puede dar” (GS II-1: 371; OC II-1: 382)<sup>73</sup>.

En el mismo sentido, la primera fase fotográfica nos impele a buscar “la chispa de azar, de aquí y ahora” (“aquí y ahora”, recuérdese, definitorios del aura)<sup>74</sup>, un efecto que Benjamin asocia positivamente a una cierta magia (hallable, *v.gr.*, en las fotografías de Hill). Por otra parte, Benjamin indica que en esta primera fase cuesta mirar directo a la cámara, pues esta produce, por su novedad, un efecto inquietante, que se incrementa al considerar que, en la época, el rostro humano no tenía una representación mediática masiva. Por sus particularidades técnicas, además, las primeras fotos eran simples e imponían concentración; los modelos se “metían” en la imagen, algo muy distinto con lo que pasa, dirá Benjamin retomando una idea de Kracauer, con la hegemonía espectacular de la instantánea (GS II-1: 373; OC II-1: 386). Desde esta perspectiva, Benjamin concluirá señalando que, en esas primeras fotografías, “todo estaba llamado a perdurar” (GS II-1: 373; OC II-1: 387)<sup>75</sup>. Ni defensa ni entusiasmo, por tanto, en relación al marchitamiento del aura, sino todo lo contrario. Y es justamente tal actitud la que caracterizará la “vertiente elegíaca” (o restauradora), una perspectiva analítica que puede verse expresada en

---

<sup>73</sup> Adelantemos que este aserto será capital en KZR, y permite destacar que Benjamin no busca contraponer el rito con la técnica (como Adorno reprochará más tarde. Cf. Adorno-Benjamin 1998: 133 y ss.).

<sup>74</sup> Como se sabe, toda esta arista de la reflexión benjaminiana sobre fotografía será retomada por R. Barthes. Sin embargo, hay una diferencia decisiva: Benjamin entenderá los rasgos asociados por Barthes al *punctum* como propios solamente de una primera fase fotográfica, y no de la totalidad de las tendencias. Sobre la teoría de la fotografía de Benjamin son relevantes los estudios de J. Nitsche (2010) y K. Yacavone (2011).

<sup>75</sup> Visualizando un retrato infantil de Kafka, Benjamin comenta: “(...) en su tristeza infinita, es el más completo complemento de la fotografía de los primeros tiempos, en la que las personas todavía no miraban desoladas al mundo, tal como este niño hace en cambio. Había en torno a ellas como un aura, medio que da plenitud y seguridad a aquella mirada que lo impregna” (GS II-1: 376; OC II-1: 390). Benjamin, como se apuntó *supra*, introduce la noción de aura para resumir los rasgos de las *fotografías tempranas*, y, además, referirá el aura no solo a la cámara que proyecta la singularidad, sino al *medio social* que otorga seguridad a la mirada que surge desde ahí. En efecto, Benjamin dice un poco más adelante que malentendemos estas primeras fotos si enfatizamos el “gusto” o lo “artístico”, pues eran técnicos, y no artistas, los que operaban la cámara, y, por otra parte, ellos se situaban ante una clase social en ascenso, dotada de un aura que se infiltraba “hasta en los pliegues de la chaqueta” (GS II-1: 377; OC II-1: 392). En un sugerente análisis, D. Costello (2010: 109) señala que este pasaje supone al menos dos problemas: por una parte, predica el “aura” de objetos, lo que iría en contradicción con la comprensión del aura como “estructura de la percepción”; en segundo lugar, Benjamin atribuye el aura a una clase social, sin reparar en que es solo gracias a la fotografía, *i.e.*, a la *mediación* de la imagen *postaurática*, que puede referir el aura a ese estamento. Aunque es cierto que Benjamin adjudica muy apresuradamente aura a las primeras fotografías, es de destacar que lo hace guiado nuevamente por una reflexión sobre la técnica: en efecto, es la temporalidad lenta de las primeras cámaras la que configura un modo de percepción aún aurático. Con todo, sí es preciso enfatizar que la reflexión sobre el aura como “estructura de la percepción” será desarrollada de forma más sistemática solo en KZR.

diversos escritos, específicamente en *Über einige Motive bei Baudelaire* (en adelante *ÜMB*), *DE* y *PW*.

Antes de analizar estos trabajos, es importante consignar que Benjamin concibió *KZR* como estudio “satélite” del proyecto mucho más vasto que es el inacabado *PW*, en el que trabajó incansablemente (entendiéndolo como centro de su investigación global) desde 1928 y hasta 1940. Así, teniendo en cuenta el estatuto que posee *PW* —cuantitativa y cualitativamente—, se podría decir (manteniendo preliminarmente esta distinción que luego se problematizará) que es más bien la variante “elegíaca” la que resulta imperante en la filosofía de Benjamin; un aserto que debiese servir para atenuar el énfasis con el que se atribuye a Benjamin una vocación destructiva por destruir el aura (en primer lugar Th. W. Adorno, quien juzgó *KZR* como guiado por un “romanticismo anarquizante” (1998: 135)). En otros términos, la vertiente militante no puede entenderse como preponderante si se considera que el proyecto más ambicioso de Benjamin (*PW*) estuvo dedicado al estudio de la génesis y los avatares de la pauperización de la experiencia moderna o, dicho de otro modo, al análisis de aquello que, a partir de Kracauer, denominamos como la *taylorización de la subjetividad*, i.e., la metamorfosis de la subjetivación en función del proceso productivo capitalista. Será justamente este tipo de análisis el que se lleve a cabo en *ÜMB*, de 1939 (trabajo que mantendrá una relación esencial con *PW*), y en *DE* (1936), estudios que, en su conjunto, conforman con *PW* lo que podría denominarse (siempre preliminarmente) como una suerte de “tríada elegíaca”.

Respecto de *DE*, se puede señalar, en primera instancia, y siguiendo en esto a P. Oyarzun (2008: 9), que la pregunta por la pauperización de la experiencia moderna deviene en interrogación por la pauperización de la experiencia *como tal*. Por otro lado, es menester señalar que este trabajo resulta una clara contraparte de *DAP*, pues si aquí son estudiados los rendimientos positivos que la prensa puede generar en el ámbito de las letras, en aquel serán en principio cuestionadas, y desde un enclave *ético*, las conmociones que el periodismo impone a la comunicación intersubjetiva. Dicho de otro modo, en *DE* y en *DAP* es posible vislumbrar una *bifurcación teórica* (otro nombre de la *doble tipología* que acá se analiza), específicamente de la comprensión benjaminiana de la prensa y las consecuencias que ella supone para el estatuto del arte. En lo que al aura respecta, esto implica que, a pesar de ser prácticamente coetáneo de *KZR*

(fue publicado en octubre de 1936 en la revista de F. Lieb *Orient und Okzident*)<sup>76</sup>, en *DE* se invertirá el apoyo (“explosivo”, en el decir de J. Fürnkas (2014: 114)) de la liquidación del aura desplegado tanto en *DAP* como en *KZR*.

En lo que constituye su hipótesis central, en *DE* se determina que el “arte de narrar” ha llegado a su fin. Pero no es el declive de un objeto artístico *autónomo* lo que moviliza el análisis de Benjamin, sino ahondar en las consecuencias que genera dicho acontecimiento. Así, y entendiendo que el arte de narrar es fundamentalmente la capacidad de compartir experiencias, la conclusión de *DE* no se hará esperar: con el fin de la narración, dice Benjamin, “(...) la cotización de la experiencia se ha derrumbado” (*GS* II-2: 439; *OC* II-2: 41). Ahora bien, lo que interesa en el contexto del presente estudio es lo siguiente: aunque la *incapacidad de relato* que manifiestan los sobrevivientes de la guerra, como también la decadencia social de la toma de palabra para exponer un relato, puedan ser entendidos ambos como expresiones del declive de la narración, Benjamin entiende que la atrofia moderna para contar historias y compartir experiencias proviene de mucho antes, específicamente del surgimiento de la novela, arte que habría modificado por completo aquello que resulta más propio de la narración.

Conviene precisar aquí dos cuestiones: en primer lugar, Benjamin determina que la narración bebe esencialmente de dos fuentes, a saber: de los relatos que contaban aquellos que viajaban (*v.gr.*, marineros y mercaderes) y aquellos que, quedándose en un lugar fijo (*v.gr.*, los agricultores), relataban las historias pasadas que recolectaban de la tradición arraigada en su territorio. En segundo lugar, la narración –como dejan entrever sus fuentes de surgimiento– poseería primordialmente un carácter oral que *agrupa*, que vincula a la comunidad (en la medida en que se reciben los relatos de comunidades anteriores y, a su vez, se suelen relatar en la congregación de los oyentes). En este preciso sentido, la narración es, según Benjamin, un acto eminentemente *colectivo*, mientras que la novela, por su dependencia al formato del libro, constituye una instancia eminentemente *individual*.

Aunque explícitamente no aparezca como tal en *DE*, es indudable que estos dos rasgos enunciados apuntan al concepto de aura. En efecto, en la narración se manifiesta (*por más cerca*

---

<sup>76</sup> Es preciso consignar que el segundo trabajo sobre Baudelaire (*ÜMB*) será publicado en la *ZfF* luego de haber rechazado un primer trabajo, más cercano conceptualmente a la versión *Urtext* de *KZR*. Análogamente, *DE*, el ensayo en cierto sentido “prototípico” de la vertiente elegíaca, no recibirá un cuestionamiento profundo por parte del *IJS*. De acuerdo a la hipótesis aquí ensayada, estos hechos permiten apreciar la resistencia que se tenía a la deriva “militante”, resistencia que, como se intentará mostrar, se sustenta en última instancia en una incompreensión de la *tecnocritica* de Benjamin.



que pueda estar, podríamos decir) un *distanciamiento*, ora temporal –en el caso de los agricultores–, ora espacial –en el caso de los viajeros–. Por otro lado, Benjamin entiende la narración como arte *colectivo*, y se sabe, a partir de los pasajes referidos a la segunda técnica en *KZR*, que el *arte cultural* es entendido justamente de ese modo, como un arte colectivo que subsume al individuo (el que emergerá solamente cuando el *juego* se libere de su “existencia parasitaria en el ritual” (*KZR*: 104; *EOA*: 51)).

Por otra parte, Benjamin determina en *DE* que el marchitamiento de la narración (“es decir”, del aura), si bien es radicalizado por la industrialización y la primera guerra, se inicia más bien con la imprenta y su *potencia de masificación* (*GS* II-2: 442-444; *OC* II-2: 45-47); una premisa que permite a Benjamin deducir lo siguiente: si la imprenta supone una suerte de “primera” fisura de la experiencia –desde la cual emerge la novela–, con el periódico se anuncia una nueva fractura que hará surgir formas alternativas en relación a la novela ya consolidada como género. De tal modo, si la prensa era pesquisada en la *dritte Fassung* de *KZR* y *DAP* como agente que venía a subvertir positivamente las jerarquías tradicionales impuestas, en *DE* se entenderá, por el contrario, que el periódico supone la imposición de la *información* como nueva forma de comunicación, una en la que lo importante es lo más inmediato y fugaz (*GS* II-2: 444; *OC* II-2: 47).

Ahora bien, ¿cómo es evaluada por Benjamin esa mutación, en último término, *antropotécnica*? Considerando lo que se juega en la narración (a saber: la acumulación del acervo cultural, el uso del espacio comunitario colectivo y, más importante aún, la idea de justicia –que Benjamin determina como fundamento del arte de narrar–), no cabe duda de que el análisis desplegado en *DE* puede juzgarse como “elegíaco”, siguiendo la denominación de D. Costello (2010: 124), una caracterización semejante a la de P. Oyarzun, quien indica que *DE* está marcado por un fuerte tono “melancólico”, uno que “no puede sino resultar sorprendente” a la vista de lo estipulado en *KZR* (2008: 18). De acuerdo al mismo analista, la diagnosis de Benjamin estaría relacionada con el análisis de Hegel sobre el fin del arte (entendido específicamente como declive de la *religión-arte*) y tendría como hipótesis central la idea de que ese fin o muerte (del narrar, del arte) supone no la pauperización de *un* modo de experiencia, sino la liquidación de la experiencia *como tal* (Ibíd.: 12)<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> Es preciso indicar, respecto a lo enunciado *supra*, que la reflexión sobre la novela, y, con ella, la asunción del carácter “prosaico” de la vida moderna, no guarda en Hegel ninguna connotación nihilista. Al respecto, véase el

La hipótesis elegíaca, por tanto, supone que la información –el modelo de comunicación que instaura la consolidación decimonónica de la prensa– desbarata los fundamentos comunicacionales (ligados a la idea de justicia) que anidaban en el arte de narrar. En este sentido, *DE* puede entenderse como el polo inverso de la reflexión desplegada en *DAP*, pues aquí, en efecto, el “escritor como productor” será aquel que, de forma contraria al narrador, hace suyos los instrumentos de comunicación masivos de su época, generando un arte de la máxima cercanía y dirigido al individuo (el nuevo lector de periódicos que, aislado, es hostigado por la información instantánea y fragmentaria). Atendiendo a esto, la distinción antitética entre narrador y productor será expresión, en último término, del surgimiento de un nuevo modo de vinculación intersubjetivo, uno que, desde la perspectiva elegíaca, puede capitalizarse con la idea, referida *supra*, de “taylorización de la subjetividad”. Y será justamente esta base la que, en *ÜMB*, permita a Benjamin determinar que el periódico supone una nueva forma de comunicación que “atrofia” [*Verkümmern*] la narración y la experiencia verdadera (*GS* I-2: 444; *OC* I-2: 212)<sup>78</sup>. Para evaluar cómo puede llegarse a una conclusión semejante es preciso hacer algunas consideraciones preliminares.

En primer lugar, Benjamin persigue esencialmente con *ÜMB* distinguir las nociones de “experiencia” [*Erfahrung*] y “vivencia” [*Erlebnis*], una distinción que surge del reconocimiento de que la estructura de la experiencia sufrirá un cambio radical a comienzos del siglo XIX (meollo de la *gramática* del aura). La cercanía de *ÜMB* con *DE* es por tanto notoria, y se hará evidente cuando Benjamin indique en este último que la atrofia de la experiencia está asociada a la pauperización de la narración como “modo artesanal [*handwerkliche Form*] de comunicación” (*GS* II-2: 447; *OC* II-2: 50)<sup>79</sup>. Teniendo esto en cuenta, la *Recherche* proustiana –que Benjamin traducirá en partes en 1925– será rescatada en *ÜMB* precisamente como un intento por

---

análisis de D. Hernández Sánchez sobre la historización hegeliana de la categoría de lo sublime (2002: 33 y ss.). Por otro lado, la influencia en *DE* de *Die Theorie des Romans* de Lukács es elocuente, y lo expresará el mismo Benjamin (*GS* II-2: 454; *OC* II-2: 57). De acuerdo a R. Rochlitz, *DE* no sería sino la “teoría de la novela” de Benjamin (1981: 51).

<sup>78</sup> Siguiendo ideas como esta, un comentarista ha podido señalar que Benjamin, con los estudios sobre Baudelaire, viene a poner en duda sus “afirmaciones de los largos años de ilusión política en la década de 1930” (H. Schmucler 1993: 240).

<sup>79</sup> Por las fechas de redacción de *DE*, Benjamin ya efectuado una lectura de Marx, que puede apreciarse en la idea referida: en *Das Kapital*, en efecto, la diferencia entre el obrero y el artesano está dada, entre otras cosas, porque el primero ya no puede dar cuenta, *i.e.*, *relatar*, aquello que ha elaborado, pues es solo uno de los engranajes, fragmentarios, de su proceso productivo (cf. al respecto el apartado de la sección cuarta, “El obrero parcial y sus herramientas”, en K. Marx 2016b: 38 y ss.). Por otro lado, es digno de nota que en uno de los paralipómenos de la *erste Fassung* de KZR, Benjamin determina que las reflexiones “no progresistas” de Huxley (referidas *supra*) provienen justamente de una “perspectiva artesanal”. Cf. *GS* I-3: 1050; *EOA*: 119.

rehabilitar la narración en un tiempo donde prima la comunicación industrial (GS II-1: 313; OC II-1: 320). En este sentido, se puede determinar que la exégesis elegíaca deviene aquí, en *ÜMB*, en exégesis *restauradora*, en tanto en cuanto se procurarán defender prácticas artísticas que intentan resituar un modo de vinculación intersubjetivo en crisis, *i.e.*, que está siendo conmocionado por formas culturales inéditas.

La destrucción del aura entendida como pérdida del vínculo intersubjetivo tradicional cobrará contornos más nítidos cuando se interroge en *ÜMB* el problema de la multitud, una temática que, según Benjamin, se impone como ninguna otra en el arte del XIX. Ejemplo elocuente de ello sería el soneto baudelaireano *À une passante*, poema que si en primera instancia constituye para Benjamin un análisis *ambivalente* de la multitud (en la medida en que la mirada fugitiva que atrae y repele al poeta tiene solo en la multitud su condición de posibilidad), terminará finalmente evocando la imposibilidad de amor en las grandes metrópolis (GS I-2: 623; OC I-2: 226)<sup>80</sup>. Teniendo esto en vista, Benjamin entiende que el sujeto moderno deberá adaptarse a nuevas formas de socialización, impuestas, entre otros factores, por el periódico y el tráfico<sup>81</sup>. En términos más específicos, vivir en una metrópoli implicará necesariamente verse afectado por una serie continua de *shocks*, cuestión patente, *v.gr.*, al cruzar una calle, un fenómeno en el que, según Benjamin, el hombre es sacudido por una rápida sucesión de “inervaciones” [*Innervationen*] (GS I-2: 630; OC I-2: 234). De tal forma, Benjamin invierte aquí totalmente su comprensión de la inervación, y, más aún, homologará tal noción, siempre bajo esa visión catastrofista, a la específica labor del cine: “En el cine, (...) la percepción al modo de shocks cobra validez en calidad de principio formal. Lo que en la cadena de montaje conforma el ritmo de la producción es lo que en el cine fundamenta el ritmo propio de la percepción” (GS I-2: 630; OC I-2: 234).

En *ÜMB*, la homologación de signo negativo entre cine y shock es solidaria de la exégesis que, entendiendo aura y masas como “fenómenos antitéticos” (cf. M. Hansen 2012: 316), entiende al mismo tiempo la *masificación* como deterioro. Para apreciar esta idea es preciso

---

<sup>80</sup> Citando pasajes de Engels y de Hegel, Benjamin intentará ejemplificar la desazón que las masas suponen para las mentalidades aún no acostumbradas a ellas (GS I-2: 620; OC I-2: 223).

<sup>81</sup> Una nota del apartado VII de *ÜMB* resulta particularmente reveladora: según Benjamin, “la visión cotidiana de una multitud en movimiento supondría quizás un espectáculo al que la vista tuvo que adaptarse. Si esto se quiere aceptar como conjetura, no parece imposible suponer que, tras haber cumplido esta tarea, no habría recibido mal las ocasiones de confirmarse en posesión de aquella nueva adquisición. El procedimiento de la pintura impresionista, que embolsa la imagen en el tumulto de las manchas de color, sería entonces reflejo de experiencias que a la vista del habitante de la metrópoli se han hecho corrientes” (GS I-2: 628; OC I-2: 231).

consignar que, en *ÜMB*, el surgimiento de la multitud (asociada a la metrópolis moderna) supone una serie de modificaciones perceptivas que habrían sido entendidas, por los primeros que la atisbaron (Proust, Poe, Baudelaire *et al*), como una amenaza (*GS* I-2: 629; *OC* I-2: 233), una amenaza que se ceñiría precisamente sobre las ideas de aura y experiencia. Por este motivo, en todos esos autores el hombre moderno comparecerá prioritariamente como “defraudado en experiencia” (*GS* I-2: 630; *OC* I-2: 241), y será esa pauperización la que buscarán combatir con sus poéticas y propuestas artísticas. En el caso específico de Baudelaire, Benjamin aprecia un intento por resguardarse de la crisis de la modernidad buscando una experiencia en el ámbito de lo “cúltico” [*kultisch*], lo que sería palpable, *v.gr.*, en el soneto *La vie antérieure*, donde es tematizada una suerte de “pérdida irremediable”. Ahora bien, si la experiencia buscada por Baudelaire es entendida por Benjamin como “cúltica”, la vinculación con el aura no se hará esperar, pues es justamente desde este trasfondo que la noción hará su entrada en *ÜMB*, específicamente bajo una modulación conceptual (respecto al análisis de *DE*) que es preciso puntualizar.

De acuerdo a Benjamin, la mirada tiene siempre la expectativa de ser devuelta, y cuando eso sucede el fenómeno aurático hace su aparición. Por esta razón, no podrá haber aura ante el *aparato técnico*, pues ahí ninguna mirada puede ser devuelta<sup>82</sup>. Así, en la medida en que tiene por objeto la anulación de la *reciprocidad de miradas* en el contexto de la metrópoli moderna (en cuanto en tanto los habitantes ya no pueden *perderse en la lejanía*, sino que deben estar atentos a los *shocks* del tránsito y la multitud), la obra de Baudelaire debe entenderse como la expresión más precisa del declive de la experiencia aurática; aserto elocuentemente reflejado, siguiendo a Benjamin, en “Pérdida de aureola” [*Perte d'auréole*], el poema en prosa en el que Baudelaire juzgará como anquilosada la figura del vate en el contexto industrial moderno. (El término “pérdida de aureola”, téngase en cuenta, es prácticamente idéntico al de “pérdida de aura”<sup>83</sup>).

La hipótesis central de *ÜMB*, por lo tanto, está estrechamente vinculada a la hipótesis desplegada en *DE* respecto a la muerte de la narración, aunque con una modulación conceptual, como se indicó *supra*, pues si en *DE* la elegía *postaurática* se vincula a la *muerte de la idea de justicia*

---

<sup>82</sup> Benjamin dice explícitamente, además, que las imágenes de la *mémoire involontaire* son irrepetibles y escapan al recuerdo, rasgo que le permitirá asociarlas a la idea de aura expuesta en *KZR*, a saber: “aparición irrepetible de una lejanía” (*GS* I-2: 647; *OC* I-2: 253). Benjamin, cabe destacarlo, sustentará parte de la reflexión sobre la devolución de mirada en la reflexión de Jean Paul y, más centralmente, en la filosofía de Novalis, específicamente la comprensión de la “perceptibilidad como atención” (*GS* I-2: 646; *OC* I-2: 253).

<sup>83</sup> En el comienzo del poema, cabe destacarlo, se señala lo siguiente “¡Vamos, usted aquí, querido! ¡Usted en un mal lugar, usted, el bebedor de quintaesencias, usted, el comedor de ambrosía! En verdad, hay de qué asombrarse...”.

(como elemento que vertebra la narración), en *ÜMB* está asociada más específicamente al declive de la *reciprocidad de las miradas*. Es posible hablar de *modulación* conceptual, en efecto, en la medida en que la reciprocidad de miradas es comprensible bajo el mismo trasfondo *ético* que se evidencia con la equivalencia efectuada en *DE* entre “fin del arte de narrar” y el “fin de la idea de justicia”. Es posible y de hecho ha sido así interpretado: D. Costello, en efecto, argumenta que la idea de “experiencia sustantiva” [*Erfahrung*] que se estudia en los escritos tardíos es claramente contraria a la destrucción del tejido espacio-temporal aurático, y para mostrarlo yuxtapondrá una serie de premisas (entre ellas, las homologaciones efectuadas en *KZR* entre el cine y el tráfico, entre el cine y la industria y, principalmente, la analogía expuesta en *KZR* entre el cirujano (como relevo del mago) y el hombre con la cámara (como relevo del pintor)) para concluir que el fenómeno aurático posee un “fundamento ético” (2010: 130); esto en la medida en que solo en la *experiencia aurática* (término que, atendiendo a lo dicho *supra*, constituiría un pleonismo) puede respetarse al otro en tanto otro, en su *unicidad* (singularidad) y *distancia* (lejanía) (predicados estos, si se aprecia, de la percepción aurática).

Desde la perspectiva de *ÜMB* se podría determinar entonces (siguiendo siempre a D. Costello) lo siguiente: si la figura moderna del cirujano ya no respeta la distancia del otro, como sí lo hace la figura arcaica del mago, el actor de cine, a diferencia del teatral, no puede devolver su mirada, fenómenos que permitirían colegir que el declive aurático es análogo a la destrucción de una efectiva *vinculación intersubjetiva*. Ahora bien, aunque la inserción de la analogía efectuada por Benjamin entre el mago y el cirujano resulte ciertamente inadecuada para analizar *ÜMB* (considerando, entre otros factores, el alcance heurístico que le otorga Benjamin (*KZR*: 127; *EOA*: 80)), el cuestionamiento ético al que sirve sí posee asidero. Y lo tiene, por cierto, no solo en vistas de *ÜMB* (o *DE*) sino también de *PW*, estudio en el que Baudelaire tiene un rol igualmente gravitante: Benjamin, en efecto, volverá a señalar en *PW* que en la obra del poeta francés se expresa “el dolor por la decadencia del aura” (*GS* V-1: 433; *OC* V-1: 550), aura que será definida —nuevamente— como “pérdida de la reciprocidad de miradas” (*GS* V-1: 396; *OC* V-1: 501). Siempre en *PW*, y de forma más enfática aún, Benjamin llegará a decir que la ausencia de reciprocidad estaría conectada a la decadencia de la potencia sexual (*GS* V-1: 457; *OC* V-1: 583-584), problemática esta también decisiva en Baudelaire<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup> Lecturas de interés sobre el problema de lo erótico en Benjamin pueden verse en S. Buck-Morss (2005), I. Wohlfarth (2008) y S. Weigel (1999). De acuerdo a esta última intérprete, la reflexión de Benjamin sobre “la

Llegados a este punto, se puede colegir que la perspectiva analítica que entiende el declive del aura como *taylorización de la subjetividad* supone, en último término, un enjuiciamiento *ético-erótico*, el cual, por sus mismos presupuestos, hace difícil no lamentar (“variante elegíaca”) o, incluso, pretender restituir (“variante restauradora”) la experiencia aurática; por sus mismos presupuestos, en efecto, si se atiende a su propia comprensión de la experiencia *como* aura. Sin embargo, y como se verá inmediatamente, el problema del aura exige un tratamiento más exhaustivo que considere otras perspectivas abiertas por la filosofía de Benjamin y que, por cierto, ya están sugeridas en el mismo *PW*, específicamente en un fragmento que permitirá adquirir un concepto decisivo para la comprensión *genealógica* de la teoría sobre el aura que aquí se intentará desarrollar, a saber, el concepto de huella [*Spur*].

## 2.4. Genealogía de la percepción y *tecnoestética* de la huella

La superación del planteamiento disyuntivo (deriva elegíaca/deriva militante) o de aquel que aboga por el carácter “ambiguo” de la reflexión benjaminiana en torno al aura, debe considerar dos aspectos fundamentales en miras de la delimitación cabal del problema: en primer lugar, y en términos bibliográficos, es menester considerar qué materiales han sido excluidos de las derivas interpretativas al uso, *i.e.*, qué textos son mayormente estudiados para apoyar una hipótesis u otra. A partir de esta consideración, se hace preciso, en segundo lugar, y en términos ya doctrinales, detenerse en la reflexión emprendida en los fragmentos de la *dritte Fassung* de KZR sobre la técnica y la mimesis y, de forma complementaria, en el trabajo sobre Carl Gustav Jochmann. Estas lecturas, estimamos, permiten comprender el estatuto *genealógico* que apoya la teoría sobre la percepción aurática, la que cristalizará, en términos sistemáticos, en la distinción entre huella y aura como dos *modalidades perceptivas* históricamente diferenciadas.

Previamente, es preciso consignar que es el mismo *PW* el que ofrece resistencias palmarias a la deriva de análisis *elegíaco-restauradora*. En efecto, junto a todo ese conjunto de afirmaciones en las que la obra de Baudelaire es caracterizada como una letanía por la pérdida del aura, encontramos otro plexo de premisas en las que esa perspectiva de análisis es

---

prostituta como alegoría de la modernidad” es clave para la comprensión de lo erótico y la diferencia sexual en el pensamiento de Benjamin (1999: 162 y ss.).

expresamente contrariada. En el folio D sobre el tedio, *v.gr.*, Benjamin arguye que “(la) vida dentro del círculo encantado del eterno retorno accede a una forma de existencia que no desborda nunca de lo aurático” (*GS* V-1: 177; *OC* V-1: 222). De manera análoga, en el folio sobre Baudelaire se indica que *Perte d’auréole* hace visible el shock como una amenaza para el aura, pero, al mismo tiempo, que la exhibición del aura, en dicho contexto, es una tarea para “poetas de tercera” (*GS* V-1: 475; *OC* V-1: 606), un tipo de análisis que, enfocándose en el mismo poema, será aún más enfático en el tercer bloque escritural del fallido libro sobre Baudelaire, a saber, *Zentralpark*<sup>85</sup>. En esta misma dirección, M. Rampley argumenta que “en lugar de intentar una rehabilitación del aura”, Benjamin entiende que la poesía de Baudelaire “registra” su pérdida (2017: 90).

Es preciso consignar, asimismo, que esta égida de análisis es exactamente análoga a la efectuada en última instancia en *DE*, pues si en un principio, como se vio *supra*, puede juzgarse que este estudio abre una arista interpretativa restauradora —en vistas de la pérdida de la justicia inherente a la narración— en el mismo texto encontramos una afirmación como esta:

Pero hoy el arte de narrar se acerca a su fin, porque está desapareciendo el lado épico de la verdad, es decir, la sabiduría. Este es un proceso que viene de lejos. Y nada sería más estúpido que ver en él simplemente un ‘síntoma de decadencia’ [*Verfallserscheinung*], por no hablar desde luego de decadencia ‘moderna’. Más bien es sólo un síntoma concomitante de fuerzas productivas seculares que han sacado poco a poco a la narración del ámbito del habla, y al mismo tiempo hacen perceptible una nueva belleza en aquello que así desaparece. (*GS* II-2: 442; *OC* II-2: 45).

De igual manera, en una de las notas preparatorias de *DE* —esta vez refiriéndose a la pérdida de autoridad que caracteriza a la narración—, Benjamin señala lo siguiente: “(...) tanto mejor si caduca el aura de consolación, de sabiduría, de solemnidad, con que hemos envuelto la muerte”, fragmento que concluirá del siguiente modo: “No hay que llorar. Absurdidad de los pronósticos críticos. El cine en el lugar de la narración. Característica de la vida eternamente

---

<sup>85</sup> En lo que debería haber constituido el tercer bloque escritural del fallido libro sobre Baudelaire, esto es, *Zentralpark*, *Perte d’auréole* es interpretado explícitamente como condena de la experiencia aurática, no solo porque, según Benjamin, tematice *sotto voce* la noción de valor de exposición (como opuesto al valor de culto), sino porque en el cierre se señalará expresamente la vacuidad de anhelar el aura (cf. *GS* I-2: 665; *OC* I-2: 272).

animada” (cf. *GS* II-3: 1282). El mismo ensayo, por lo tanto, y tal como acontecía en el primer estudio sobre Baudelaire (*PSB*) (rechazado por el *I/S*), contiene los lineamientos para refutar el supuesto carácter restaurador de la teoría de Benjamin, teoría que, llegados a este punto, difícilmente puede comprenderse mediante una solución que considere *fases* cronológicas (entendiendo que un cierto Benjamin avala la destrucción del aura, mientras que otro la intenta restaurar). Ahora bien, ¿implica esto finalmente que estamos ante una doctrina ambivalente o ambigua? Diversos documentos permiten conjeturar que no lo es.

Avanzando hacia esta dirección, es menester señalar que la lectura elegíaca se sostiene en *DE* y, en relación a Baudelaire, en *ÜMB*, de 1939, y no en *PSB*, de 1937, ensayo este último que originalmente había redactado Benjamin en torno al poeta francés; un dato, nuevamente, soslayado por la interpretación canónica, y que por al menos dos razones es importante referir: en primer lugar, y de acuerdo a razones *doctrinales*, en el estudio original de 1937 la obra del poeta francés es entendida como un *entrenamiento* para lidiar con los trastornos ópticos y táctiles que impone la nueva metrópoli, un motivo que lo emparentará con lo que más tarde hará el cine (y que Benjamin ya ha estudiado previamente, en *KZR*). De tal manera, mientras que en el segundo trabajo se busca refutar el potencial emancipador del cine (reforzando los rasgos “degradantes” del proceso de la *modernité*<sup>86</sup>), se sabe que, retroactivamente, en el primer texto (publicado solo póstumamente), el combate de Baudelaire es homologado positivamente a la labor cinematográfica.

Por lo tanto, aunque no haya, como se vio *supra*, premisas que permitan una conclusión taxativa sobre la doctrina del aura de *ÜMB*<sup>87</sup>, sí hay un notorio cambio de énfasis respecto a *PSB*. Aparte del posicionamiento inverso respecto del cine, dicho cambio es apreciable también en la diversa comprensión que se hace del periódico: en efecto, mientras que en *ÜMB* se determina que el periódico supone una nueva forma de comunicación que *atrofia* [*Verkümmerung*] la narración y la experiencia verdadera –formulación análoga a la desplegada en *DE*–, en el ensayo

---

<sup>86</sup> Esto se hace específicamente a partir de la distinción entre *adiestramiento* y *ejercitación*, que abordaremos sucintamente en la tercera parte del estudio.

<sup>87</sup> Benjamin, cabe destacarlo, concluye este trabajo indicando que la radicalidad de Baudelaire debe medirse en el intento de elevar la *vivencia* de la modernidad a la categoría de *experiencia*. Debe consignarse, además, que Baudelaire, en “Pérdida de aureola”, y como el mismo Benjamin reconoce, se niega a recoger la aureola que se le ha caído al vate. Por lo tanto, aunque se plantee la decadencia del prestigio asignado al poeta, el remedio no pasa por el retorno al pasado. Más fundamentalmente, Benjamin, a partir de Baudelaire, busca pensar la posibilidad de transformación de la vivencia en *experiencia sustantiva no aurática*. Sobre la idea de experiencia de Benjamin, son relevantes los trabajos de Th. Weber (2014) y P. Oyarzun (1995).



primigenio se indica, inversamente –y de forma semejante a lo estipulado en *DAP* respecto de Brecht– que la consolidación del periódico tiene un rendimiento político decisivo en la estética de Baudelaire. Más específicamente, Benjamin contrapondrá la reflexión baudelaireana –a su juicio, una de las más agudas conciencias del contexto socioeconómico y técnico de la *modernité*– a la expresada por Sainte-Beuve en *De la littérature industrielle*, libelo en el que el crítico francés cuestiona fuertemente los efectos *degradantes* de ese nuevo escenario abierto por la prensa, en el que la información *efímera* parece haber derrocado a la reflexión más profunda y pausada (cf. GS I-2: 529; OC I-2: 111).

Aparte de dar fuerza a la refutación de la *formulación disyuntiva*, esta consideración *bibliográfica* también contribuye a mostrar por qué no hay ambigüedad en la doctrina de Benjamin y por qué no es el aura –como lo piensa Didi-Huberman (2006: 99) y como lo habría querido Th. W. Adorno (1998: 136)– un *concepto dialéctico*. Pues, en efecto, todos los escritos de Benjamin en los que, *prima facie*, se enfatiza la *hipótesis liquidacionista* son sistemáticamente cuestionados por el *IJS*, y solo serán “tolerados” luego de un importante trabajo de “edición”: pasará así con *KZR* –que terminará teniendo cuatro versiones- y también con *PSB*, que solo será publicado cuando se transforme en *UMB*<sup>88</sup>. ¿Qué es, en última instancia, lo que resulta chocante al específico *criticismo* del *IJS*?

Como se verá inmediatamente, lo que se resiste de la teoría de Benjamin es su posicionamiento ante la técnica, esto es, su *tecnoestética*: la idea de que no hay ámbito allende la técnica que permita un enjuiciamiento *abstracto* de lo técnico. La exhortación de Benjamin a “no llorar” ante los avances técnicos está dada, desde esta perspectiva, por el reconocimiento de que la técnica no se impone en un escenario no-técnico, puesto que ella, por el contrario, es el principio *estructurante* de la fenomenalidad *tout court*. No podrá hacerse un juicio sobre tal o cual fenómeno técnico, por lo tanto, sin pensar previamente si ese mismo fenómeno no desbarata tal vez los cimientos de la criteriología que, *a posteriori*, se pretende aplicar al enjuiciamiento de lo técnico. Lo cual supone, respecto de lo que se viene discutiendo, que no puede condenarse el pretendido carácter *degradante* de la percepción “taylorista” –fugaz,

---

<sup>88</sup> B. Tackels argumentará, apoyándose en un ensayo de Rosemarie Heise publicado en 1967 en la revista *Alternative*, que *PSB* habría sido censurado por el *IJS*, que lo habría aceptado solo al transformarse en *UMB*. Cf. B. Tackels 2012: 460.

efímera— sin reflexionar *críticamente* sobre la percepción como una facultad en permanente y necesaria *metamorfosis*.

La enunciación y explicitación de esta reflexión *crítica* y *tecnostética* es desplegada en distintos contextos de la filosofía tardía de Benjamin, y, a su vez, se puede confrontar materialmente en diversas evaluaciones que hace Benjamin de determinadas modificaciones técnicas y perceptivas (o, más bien, *tecnoperceptivas*). Un primer ejemplo se puede atisbar en *KGP*, específicamente en el señalamiento que indica que no tiene sentido preguntar si es o no es arte la fotografía, ya que más importante es evaluar si con ella no se modifica acaso de raíz el concepto mismo de arte (*GS* II-1: 381; *OC* II-1: 398)<sup>89</sup>. Lo que Benjamin quiere decir así es que la fotografía, entendida como dispositivo o aparato social, genera modificaciones perceptivas que alteran la criteriología con la cual se juzga el estatuto artístico de un fenómeno. Esta misma reflexión, en segundo lugar, permite responder un aspecto que finalizando el apartado 2.2 había quedado en suspenso, a saber: ¿por qué en *KGP* no es cuestionado el carácter aurático de la primera fase fotográfica?

En vistas de las consideraciones recién hechas, se puede determinar que la posición neutral —prácticamente laudatoria— de Benjamin hacia la primera fase fotográfica se debe a que no busca cuestionar el aura *per se*, sino simplemente analizarla como una *modalidad perceptiva* que, atendiendo a nuevas exigencias históricas, puede ser reemplazada (será un nuevo modo de percepción, en efecto, el que tendrán que entrenar los fotógrafos de la tercera fase —Atget, Sander, *et al.*—, así como el cine). Dicho de otro modo, el que Benjamin indique que la primera fase fotográfica posee una “belleza melancólica” [*schwermutvolle Schönheit*] no se debe a un anhelo nostálgico del aura, sino al hecho de que tales fotografías se miden aún por el criterio de la “bella

---

<sup>89</sup> Esta hipótesis clave de *KGP* acerca del *estatuto fotográfico del arte* o, dicho de otro modo, el reconocimiento de la mayor importancia de la técnica respecto del arte, es desarrollada también por Benjamin en la “Carta de París 2”, destinada a la revista *Das Wort* de Moscú (aunque no publicada finalmente). A partir de este texto, escrito en 1936 (es decir, posterior a la primera redacción de *KZR* y cinco años después de *KGP*), sabemos que Benjamin ha extraído un buen número de reflexiones y datos históricos del libro de G. Freund *La Photographie en France au XIX siècle*, que Benjamin reseña en la *ZfS* N° 7 de 1938. Fundamentalmente, Benjamin extrae del estudio de Freund la idea de que los primeros fotógrafos no tuvieron pretensiones artísticas, y que fue una generación posterior la que la tuvo, al mismo tiempo que la convertían en un negocio, principalmente a partir de Disderi, quien fue el primero en comercializar fotografías de obras de arte (las del Louvre específicamente). En la “Carta de París 2” (cf. 2004: 71 y ss.) Benjamin vuelve a poner en escena las cuatro fases descritas en *KGP*, y para hacerlo tiene también entre sus apoyos algunos textos de L. Aragon, particularmente “El desafío de la pintura”, donde es puesta en juego otra tesis importante de *KZR*, a saber: que muchos de los logros de la fotografía son llevados a cabo también en los intentos de otras prácticas, como la pintura dadaísta o cubista, que ya perciben las conmociones que supone el nuevo aparato técnico. Esta hipótesis será tratada más sistemáticamente en al menos dos pasajes de *KZR*: en el parágrafo XVII sobre el dadaísmo y en la primera nota al pie del mismo parágrafo.

apariencia”, en vistas de su posición histórica *liminar*, *i.e.*, considerando su surgimiento en un contexto donde ya hay fotografías, pero donde el *estatuto fotográfico del arte* aún no se ha impuesto hegemonícamente. En otras palabras, esas primeras fotografías son bellas porque, siguiendo lo estipulado en *KZR*, son una última trinchera donde resiste la *función ritual* del arte y la percepción a ella asociada.

Un segundo ejemplo es apreciable en las reflexiones sobre el periódico, particularmente en el referido fragmento *Die Zeitung*, que luego se insertará en *KZR*. Una primera cuestión que se destacó —en consonancia con la advertencia *bibliográfica* que referimos *supra*— es que en los escasos años que van desde la redacción del fragmento sobre el periódico en 1931 a la última versión de *KZR*, la comprensión de la prensa se ha invertido por completo. Una inversión, esto es lo decisivo, que es expresión de la “dialectización” que, desde el *I/S*, es exigida editorialmente, contribuyendo así a la polarización dilemática de la reflexión fundamental de Benjamin: esquematizando, tenemos, por un lado, un escrito, *Die Zeitung*, que encomia la conmoción de las jerarquías llevada a cabo por la prensa —idea que determina el horizonte especulativo de *DAP*— y luego, tras la advertencia *crítico-dialéctica* (el “plus de dialéctica” exigido por Adorno (1998: 136)), un texto que busca fundamentalmente prevenirnos —a la manera de *DE* o *ÜMB*— de los riesgos que parecen serle inherentes de la “degradante” comunicación masiva. Será justamente este hiato, en efecto, el que buscará trascender Benjamin con la hipótesis de la *variabilidad de la percepción*.

Un documento esclarecedor al respecto lo constituye el referido texto de Sainte-Beuve *De la littérature industrielle*, puesto que sirve de *correlato antitético* perfecto de la posición que Benjamin intenta desplegar. ¿Qué es lo que dice Sainte-Beuve aquí? De forma semejante a lo estipulado años más tarde por Huxley en la nota añadida a la  *fünfte Fassung* de *KZR*, en el libelo del crítico francés se entiende que la comunicación masiva impuesta por el periódico ha trastocado aquello que hacía de la literatura un arte mayor o digno —la profundidad y la calma—, suscitando un viraje hacia la vulgarización que se entenderá como correlativo del auge de lo fugaz y lo rapsódico, cifras fundamentales de la *industrialización* de las letras (cfr. Sainte-Beuve 2009: 186). Ahora bien, el meollo del texto de Sainte-Beuve, a nuestro ver, se articula en torno a una idea muy precisa: de acuerdo al crítico literario, la aceptación del fenómeno industrial por el primero de los escritores es absolutamente crucial, pues instala el *escenario* de lo que se irá imponiendo socialmente. Se trata de una idea decisiva, en efecto, pues permite vislumbrar,

subrepticamente, que la batalla literaria se juega no en la disputa de este o aquel mensaje, estilo o género, sino en una suerte de *escena anterior*, determinada, como su *a priori* histórico, por el plexo de condiciones más amplias que *estructuran* el surgimiento de la “cosa literaria” [*chose littéraire*]<sup>90</sup>.

Mediante esa idea, el ensayo de Sainte-Beuve (uno de los primeros ensayos críticos sobre el arte en el contexto de la esfera pública burguesa) permite avizorar cuál es el horizonte analítico que intenta posicionar Benjamin. Lo permite en contraste, por cierto, pues mientras aquel tendrá como motivación esencial indicar el surgimiento de un nuevo modo comunicacional y, asimismo, advertir de los riesgos que ello supone para la *gran literatura*, Benjamin intenta, por el contrario –y abriendo un hiato entre las posiciones establecidas en *DE* y *DAP*–, mostrar que el periódico no solo impone una lógica comunicacional nueva, sino que también *estructura* un nuevo modo perceptivo. De tal modo, a diferencia de Sainte-Beuve –y de la dialéctica antitaylorista del *IfS*–, Benjamin entenderá que no puede adjetivarse como *degradante* la prensa masiva, pues aquello que supuestamente se degradaría, la *percepción* y la *vinculación inter-subjetiva*, no son instancias pre-dadas, sino que emergen a partir del conjunto de soportes técnicos que mediatizan los flujos de sentido<sup>91</sup>.

Extrapolando la pregunta central de *KGP* (aquella que interroga por el *estatuto fotográfico del arte*) a la problemática de la intersubjetividad, se puede determinar, entonces, que no se trata de interrogar si en la *comunicación informativa* hay o no vinculación intersubjetiva, sino, más bien, si la vinculación intersubjetiva no ha adquirido tal vez, ella misma, un *estatuto informativo*. Un tercer ejemplo elocuente donde esta hipótesis se concretiza podrá apreciarse en uno de los paralipómenos de *KZR*, específicamente en el “Manuscrito 1019”, en el que Benjamin –luego de señalar que la unicidad y aislamiento no solo son dejados atrás en el ámbito del arte, sino también en el de la moralidad– determina lo siguiente:

Nietzsche anunció que cada individuo poseería su propia escala de valores morales. Esta opinión ya no tiene sentido, en la actual situación social, es estéril. Con respecto al juicio emitido sobre

---

<sup>90</sup> Sainte-Beuve señalará que “la cosa literaria (comprendiendo particularmente bajo este nombre el conjunto de las producciones de la imaginación y del arte) parece cada vez más amenazada, y por su culpa. Si se cuentan aquí y allá las excepciones, ellas van como distanciándose, desvaneciéndose en un vasto naufragio: *rari nantes*?” (2009: 185). Un estudio de interés al respecto, específicamente sobre “la cosa literaria”, puede verse en P. Macherey (2009).

<sup>91</sup> Siguiendo a Benjamin, se podría determinar que lo esencial no es inquirir si la nueva “literatura industrial” es arte o no, sino, más hondamente, si con el surgimiento del nuevo modo comunicacional *informativo* no se ha modificado acaso de raíz la noción misma de literatura. Un análisis relevante sobre este problema puede verse en R. Kay (1972).

el individuo, lo que convence en esta misma situación es su patrón moral [*moralische Standard*] (...) [M]ientras que en el pasado se requería la ejemplaridad en el plano moral, el presente exige la reproductibilidad. Solo reconoce como justos y adecuados los modos de pensamiento y conducta que, además de su ejemplaridad, pueden también enseñarse (...) La reproducción masiva de obras de arte, entonces, no solo tiene relación con la producción en masa de bienes industriales, sino también con la reproducción en masa de acciones y comportamientos. Pasar por alto esos vínculos significa privarse de todo medio de determinar la función actual del arte. (GS I-3: 1042; EOA: 114-115).

Esto implica, en última instancia, que no se puede pretender restaurar la experiencia aurática y la *tradicional* “reciprocidad de miradas” que le es inherente, desde el momento en que la reproductibilidad técnica constituye un nuevo régimen medial, uno exige entender aquel *modus vivendi* precisamente como parte de una *tradicción* a modificar. Benjamin ahondará en esta hipótesis en *KZR*, como recién se vio, y también en un texto cuya exégesis, en relación al aura, es prácticamente inexistente, a saber, el estudio introductorio al ensayo de Carl Gustav Jochmann *Die Rückschritte der Poesie*. Es el propio Benjamin, cabe destacarlo, quien, en un pasaje de *Zentralpark*, ofrezca tal pista. En efecto, e interpretando nuevamente *Perte d'auréole*, Benjamin indica en dicho pasaje que es vacuo anhelar el aura, y añadirá, y esto es lo decisivo, que la idea baudelaireana de *pérdida* debe ser “contrastada” con las hipótesis de C. G. Jochmann, hipótesis sobre las que Benjamin publicará un artículo en enero de 1940<sup>92</sup>, aunque su redacción se supone entre 1937 y 1938, *i.e.*, teniendo como precedente inmediato de trabajo el tortuoso proceso de edición de *KZR* (documentado en el *Briefwechsel* con Adorno)<sup>93</sup> en torno al declive aurático.

De la investigación de Jochmann, lo que llama específicamente la atención de Benjamin es lo siguiente: a pesar de haber diagnosticado una decadencia de la *facultad poética*, Jochmann no advierte tal fenómeno como “retroceso” [*Rückschritt*] de la especie, sino más bien como una mutación que puede incluso ser encomiada. En otros términos, entiende que no puede lamentarse la agonía del arte poético en la modernidad si se comprende, de forma más profunda, que las transformaciones sociohistóricas reclaman al mismo tiempo modificaciones

---

<sup>92</sup> El trabajo de Benjamin consiste en un análisis introductorio para presentar una selección de pasajes de *Die Rückschritte der Poesie*, que constituye el capítulo cuarto del libro de Jochmann *Über die Sprache*, publicado en 1828.

<sup>93</sup> Un análisis relevante sobre el *Briefwechsel* entre Adorno y Benjamin puede verse en el estudio de E. Traverso (2019).

en la praxis artística. Teniendo esto en cuenta, Benjamin valorará de Jochmann el tono vacilante, no concluyente, que mantendrá entre perspectivas históricas negativas y positivas, y, de igual forma, el decidido rechazo ante los anhelos de retorno a contextos culturales pretéritos. Pues para Jochmann, en efecto, los intentos restauradores constituyen fracasos declarados, una idea en la que se apoyará Benjamin para señalar que él tenía una perspectiva histórica “oculta” a sus coetáneos (*GS* II-2: 581; *OC* II-2: 192)<sup>94</sup>.

El marchitamiento de la poesía, siguiendo a Jochmann, no constituye en principio ninguna catástrofe, y puede incluso atisbarse como algo positivo si se entiende la facultad poética como propia de formaciones comunitarias emergentes, en las que la fantasía cumpliría un rol más acusado. Desde esta perspectiva, Jochmann llega incluso a defender la expulsión platónica de la poesía, en la medida en que podría servir, en tiempos modernos, para justificar el “predominio de la razón”; una idea que sustenta su conclusión más taxativa: “lejos, por tanto, de tener que lamentar los retrocesos de la poesía, debemos, antes bien, felicitarnos” (*GS* II-2: 593; *OC* II-2: 202).

Bajo la égida de análisis de Jochmann, se podría determinar que la justicia cifra preferentemente la narración (hipótesis desarrollada en *DE*) porque las leyes emergen en un contexto que aún no ha sistematizado formal e institucionalmente el corpus jurídico, y que, por esa razón, depende más estrechamente de la práctica oral de transmisión de saberes y prácticas. Considerando esto, resulta ciertamente plausible vincular *DE* con el análisis de Hegel sobre el (mal llamado) fin del arte (cf. P. Oyarzun 2008: 14), pero este enlace no puede ser entendido en términos nihilistas. En efecto, si en el *dictum* sobre la “muerte del arte” juega un rol central el tránsito de la fantasía a la reflexión, el estudio de Benjamin sobre Jochmann permite juzgar ese tránsito precisamente como positivo. De hecho, el mismo Benjamin llegará a interrogarse si Jochmann habría leído a Hegel, pues la cercanía en sus postulados, así como la raigambre dialéctica de sus estudios, permitirían, según él, suponerlo fácilmente (*GS* II-2: 583; *OC* II-2: 194).

---

<sup>94</sup> Benjamin determina que la concepción no catastrofista de Jochmann adelanta otras teorías y prácticas posteriores; entre ellas la de A. Loos, quien, en su defensa de los cambios modernos, se enfrentará a otras prácticas *restauradoras* como el expresionismo o, incluso, el surrealismo. El mismo Benjamin indica, siempre en su estudio sobre Jochmann, que estos anhelos de retorno son consumados por el fascismo, guiado por el intento de “apoderarse del mito propiamente tal” (*GS* II-2: 582; *OC* II-2: 192).

De tal manera, la exhortación a “no llorar” —efectuada por Benjamin en relación a la muerte de la narración (en *DE*), de la pintura (en *KGP*) y, en términos estructurales, del aura (en *KZR*)— implica en último término asumir que dicha agonía, como lo pensara Jochmann, puede ser necesaria si se entiende el plexo de actividades humanas como acciones contingentes mediante las cuales el ser potencial del hombre se despliega e incrementa. Que el aura agonice, por tanto, no supone para Benjamin el declive de *la* percepción —ni tampoco de la vinculación intersubjetiva *como tal*— sino el decaimiento de un específico modo perceptivo, *históricamente situado* y, atendiendo a diversas circunstancias fácticas, necesario de ser transfigurado. Si Benjamin, como se vio *supra*, no cuestiona el carácter aurático de la primera fase histórica de la fotografía o de la narración, es porque constituye, en última instancia, una modalidad fenoménica más *afín* al específico contexto sociohistórico en el que se manifiesta.

Teniendo esto en cuenta, resulta irreprimible pensar que Benjamin, con su vindicación de Jochmann, está en último término legitimando su propia reflexión sobre el marchitamiento del aura. Y tal presuposición, por cierto, no tardará en adquirir una prueba importante de confirmación, pues será el propio Benjamin, en efecto, quien se sitúe en el linaje abierto por Jochmann, un linaje cuyo horizonte conceptual capitalizará con la siguiente divisa: no se gana nada al “considerar perdido todo lo pasado e insustituible e insustituido todo lo perdido” (*GS* II-2: 580; *OC* II-2: 190). Lo más destacable aquí, con todo, es que Benjamin no se situará vagamente en esa ascendencia teórica, sino que lo hará de forma muy definida: en efecto, en la genealogía de las prácticas que se oponen a los “retornos míticos” del pasado, Benjamin incluirá los intentos por formular una “estética materialista” y, al interior de estos, incluirá su propia filosofía, específicamente *KZR* (*GS* II-2: 582; *OC* II-2: 193).

Atendiendo a la pista ofrecida en *Zentralpark*, es posible concluir entonces lo siguiente: si Benjamin se detiene en Jochmann es porque encuentra en su estudio las bases conceptuales para oponerse a una comprensión histórico-cultural *nostálgico-restauradora* que es apreciable —al momento de analizar los alcances sociales y subjetivos de los aparatos técnicos—, en una vasta gama de analistas: pasará en relación a la imprenta y el periodismo (*v.gr.*, Sainte-Beuve, Huxley), en relación a la fotografía (*v.gr.*, en los debates referidos en *KGP* en torno al surgimiento “diabólico” de la fotografía) y, por último, en relación al cine (*v.gr.*, los análisis de G. Duhamel citados en *KZR*, que juzgan al cine como pasatiempo meramente evasivo). Ahora bien, si Benjamin no incluye en esos empeños *estético-materialistas* otros de sus trabajos, como, *v.gr.*, *KGP*,

ÜMB, DE o PW, es porque ellos, de no haberse efectuado las advertencias de rigor (como se hizo en DE), podrían, *prima facie*, situarse también en esa perspectiva elegíaca (y lecturas de este tipo, como se ha visto en el presente capítulo, sin duda no han faltado).

Por otra parte, el documentado malestar de Benjamin respecto de la edición de KZR prueba fehacientemente que, al referir este estudio como “jochmanniano”, él está pensando más bien en las versiones primigenias y no en aquellas editadas bajo la perspectiva *dialéctico-crítica* del *I/S*. Pues, en efecto, en la doctrina de Jochmann Benjamin descubre una perspectiva sistemática *genealógica*<sup>95</sup> que, en el contexto específico de KZR, se desarrolla justamente en los pasajes eliminados del *Urtext*. En este sentido, son múltiples los ejemplos que podrían referirse para dar cuenta de la “dialectización” (si se sigue a Adorno) o del criticismo “nostálgico” (si se sigue a Tackels (cf. 2012: 618)) que afectará a KZR en su proceso de edición.

Un primer ejemplo, adelantado *supra*, guarda relación con la prensa: en las tres primeras versiones de KZR, Benjamin argumenta –en el párrafo XIII– que con el cine cada uno tiene “derecho a ser filmado”, una situación que sería comparable, según él, a la mutación que suscitó el auge de la prensa en la distinción autor/lector, que habría pasado de ser una distinción *fundamental* a una meramente *funcional*. Esta hipótesis, que Benjamin apoyará decididamente, es extraída casi literalmente del fragmento *Die Zeitung* de 1931, en el que se ofreció por primera vez una defensa del carácter *permeable* de la relación autor/lector, y que aquí, en las primeras versiones de KZR, servirá fundamentalmente para apoyar el potencial del cine (*v.gr.*, del ruso) para subvertir la lógica del *star system*. Pero será así solo en las tres primeras versiones, pues en la *fünfte Fassung*, como se vio *supra*, se añadirá la extensa nota al pie con la reflexión de Huxley que indica que la comunicación masiva ha implicado una vulgarización [*Vulgarität*] de la literatura (KZR: 232; EOA: 77).

Un segundo ejemplo: en el párrafo XII, Benjamin determina que la extrañeza del actor ante el aparato, análoga en cierto sentido a la extrañeza romántica ante el espejo, ofrece una imagen fragmentaria cuyo destinatario no es sino la “masa” [*Massē*]; pues es la masa, en efecto, quien evalúa el rendimiento político del actor. En este punto, el párrafo polariza sus posiciones: según Benjamin, el rendimiento político del control de la masa respecto al actor no existirá verdaderamente hasta que el cine rompa las cadenas que lo unen al capitalismo, puesto

---

<sup>95</sup> *Genealógica* en cuanto en tanto no buscará interrogar qué es el arte, *v.gr.*, sino desde qué horizonte de comprensión algo puede, o no, juzgarse como artístico.



que el capital cinematográfico reemplaza el rendimiento revolucionario de la “exponibilidad” del test por una tendencia contrarrevolucionaria, y esto por dos vías paralelas: por el culto a las estrellas y por el culto al público, dos formas de “constitución corrupta de masa” (KZR: 123; EOA: 74). Atendiendo a una nota al pie, tal corrupción tiene como triunfadores a la *star*, al dictador y al campeón, hipótesis en la que coinciden todas las versiones, excepto, nuevamente, la última. En la *fünfte Fassung*, en efecto, el término masa es reemplazado directamente por el término mercado [*Markt*], reduciendo así la primigenia tensión polar a una única vía corrompida. Los ejemplos podrían ciertamente multiplicarse.

Lo esencial es más bien lo siguiente: ¿cuál es, en último término, el fundamento teórico que delimita sistemáticamente la perspectiva *genealógica* de KZR, y cuya omisión posibilita la serie de modificaciones *dialectizantes* recién aducidas? Para abordar esta interrogante es preciso consignar lo siguiente: promediando el parágrafo VI, Benjamin despliega un contraste formal y material del arte actual con el arte del pasado, el que revelará que los productos del arte primitivo eran elaborados atendiendo a requerimientos de una sociedad cuya técnica se hallaba enteramente confundida con el rito. Y si en principio se podría entender como una técnica “atrasada”, lo esencial, para Benjamin, es el cambio tendencial que ofrece respecto a la técnica moderna, a saber: mientras la primera involucra lo más estrechamente al ser humano, la segunda prescinde de él. Habiendo entonces introducido la distinción entre primera y segunda técnica, Benjamin ejemplificará esta idea indicando que la expresión paradigmática de la *primera técnica* [*erste Technik*] es el sacrificio [*Opfertod*], y tendrá como divisa fundamental la idea “de una vez por todas”; la *segunda técnica* [*zweite Technik*], por su parte, se expresa elocuentemente en los aviones teledirigidos, y tendrá como divisa fundamental la premisa “una vez no es ninguna vez”. Siguiendo siempre a Benjamin, el fundamento de la *segunda técnica* lo constituye aquella actividad que permite por primera vez al hombre *distanciarse de la naturaleza*, a saber, el juego. En toda obra de arte, prosigue Benjamin, son hallables, aunque en relaciones cambiantes, lo serio y el juego, por lo que toda obra de arte poseerá tanto *primera* como *segunda técnica*. Lo decisivo, con todo, es que mientras la meta de la primera es el *dominio de la naturaleza*, el objetivo de la segunda es más bien la *interacción armoniosa entre hombre y naturaleza* (KZR: 108; EOA: 56).

Los pasajes dedicados a la distinción entre *primera* y *segunda técnica* (y, con ella, los valores de seriedad y juego), los encontramos también –con inflexiones menores– en las versiones primera, segunda y cuarta, pero serán suprimidos de la quinta versión, una eliminación altamente

problemática si se consideran al menos tres cuestiones: por una parte, el recorte elimina una primera caracterización del potencial emancipador del cine (en tanto en cuanto será el cine el instrumento más idóneo para ejercitar al hombre en su “interacción concertada con la naturaleza”). En segundo lugar, la eliminación supone la eliminación del concepto, técnico, de “inervación” [*Innervation*], el que refiere justamente ese ejercicio de *acoplamiento* entre hombre, naturaleza y técnica. En tercer lugar, y de forma aún más importante, la eliminación supone privarse del fundamento teórico que posibilita todas las ulteriores distinciones y valoraciones desplegadas en el tercer bloque de *KZR*.

Esto último se debe a lo siguiente: en una nota del párrafo XI (hallable, nuevamente, solo en la *dritte Fassung*), Benjamin señala que en el arte siempre están presentes, como dos polos de una misma unidad, tanto el “juego” [*Spiel*] como la “bella apariencia” [*schöne Schein*]. Hecha esta distinción —que entenderá como parte de la estética heredada—, Benjamin indica entonces que la *apariencia* es el fundamento de todos los procedimientos mágicos de la *primera técnica*, mientras que el *juego* constituye la fuente de todos los experimentos de la *segunda técnica* (*KZR*: 120; *EOA*: 104). Ahora bien, y este es el punto decisivo, Benjamin determina inmediatamente que la pareja conceptual valor de culto [*Kultwert*] / valor de exhibición [*Ausstellungswert*] está fundamentada en la distinción *primera técnica* / *segunda técnica*. Y, desde esta perspectiva, Benjamin podrá entonces homologar la *decadencia del aura* con la *crisis de la apariencia*, crisis que constituirá, a su vez, un incremento del factor juego.

Es el mismo Benjamin, en síntesis, quien explícitamente adjudica a la pareja *primera técnica* / *segunda técnica* un valor más fundamental que la distinción entre culto y exhibición. Más *fundamental*, y no meramente *equivalente*, cuestión totalmente decisiva, pues el hecho de que el *valor de culto* descansa en la apariencia y, en última instancia, en la *primera técnica*, permite entender con mayor precisión el problema de la posible mantención histórica del *valor de culto* en el arte moderno (meollo del debate con Adorno): en efecto, si no está del todo claro si el valor de culto ha sido superado o aún perdura (*v.gr.*, en el cine), atender a la relación entre apariencia y juego permitirá comprender que si el cine aún mantiene un carácter cultural es porque, *en el fondo* (por su *fundamentación técnica*), aún mantiene (o pretende mantener) los rasgos que caracterizan a la “bella apariencia” y a la “primera técnica”, a saber: primado de la identificación empática, carácter ritual, anhelo de dominio de la naturaleza, ensalzamiento del vínculo comunitario en desmedro del individuo singular, elaboración “de una vez por todas”, etc.

El párrafo VI termina señalando que la función social decisiva del arte es justamente la interacción concertada entre arte y naturaleza, *i.e.*, el ejecutarse bajo la égida de la *segunda técnica* (del juego). Y será especialmente el cine, dice explícitamente Benjamin, el arte más idóneo para tal fin, en tanto en cuanto puede servir para “ejercitar en el ser humano aquellas percepciones y reacciones que están condicionadas por el trato con un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día” (KZR: 108; EOA: 56). En otros términos, el cine será *postaurático*, o *postcultural* si, emancipándose de la *primera técnica* entendida como *dominio de la naturaleza*, logra ejercitar esos nuevos requerimientos perceptivos.

Las precedentes consideraciones tendrán una consecuencia importante, primero en términos sistemáticos, y luego, desde esta base, respecto de la recepción canónica de KZR. En efecto, si el aura está asociada, en primer término, al valor de culto, y el valor de culto, en segundo término, está *fundamentado* (siguiendo la nota del párrafo XI) en la *apariencia* y (siguiendo el párrafo VI) en la *primera técnica*, esto supone que el aura está pensada *ab origine* (siguiendo el *Urtext*) como un fenómeno (“aparición [*Erscheinung*] de una distancia...”) *estructurado técnicamente*<sup>96</sup>. El aura, dicho de otro modo, es de suyo un fenómeno *histórico-técnico*, aserto que, en último término, es la condición de posibilidad (a partir de ese fragmento eliminado del párrafo VI) que permite a Benjamin entender que el cine puede ejercitar *nuevas* percepciones y reacciones. Y esto, como se indicó, tendrá consecuencias importantes respecto de la recepción crítica de KZR, puesto que volverá altamente problemática la definición de aura que terminará ofreciéndose en la *fünfte Fassung*, la versión publicada póstumamente. ¿Cómo es definida ahí la experiencia aurática?:

Ese concepto de aura, que queda sugerido más arriba para objetos históricos, conviene ahora ilustrarlo con el aura propia de los objetos naturales. En efecto, definimos esta última como la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que esta pueda hallarse. Ir siguiendo, mientras se descansa, durante una tarde de verano, en el horizonte, una cadena de montañas, o una rama que

---

<sup>96</sup> Esto implica que para Benjamin la distinción a considerar no es naturaleza/técnica, sino primera técnica/segunda técnica, ya que toda *aparición* está *técnicamente configurada*, pero no en un sentido medial o instrumental, que entendería la técnica como herramienta productiva, sino en el sentido, más profundo, de “organizaciones técnicas de la percepción”. Considerando esto, el reproche efectuado por P. Bürger a Benjamin (a saber: que no puede “deducirse” el cambio del arte a partir de la técnica (P. Bürger 2009: 47)) no es efectivo, pues soslaya (como hará más tarde Rancière) la distinción más fina que hace Benjamin entre modalidades (técnicas) del aparecer. De todos modos, es preciso consignar que *Theorie der Avantgarde* se publicó en 1974, *i.e.*, antes del hallazgo de la versión *Urtext* donde se expone más nítidamente la teoría de la *zweite Technik*.

cruza proyectando su sombra sobre el que reposa: eso significa respirar el aura de aquellas montañas, de aquella rama (KZR: 215; OC I-2: 56-57)

Si se aprecia, lo que resulta anómalo en esta definición es la sugerencia de una distinción entre “aura natural” y “aura histórica”. O, más bien, resulta anómalo solo si se soslaya la fundamentación, *técnica*, de la definición originaria del aura, *i.e.*, solo si no se cuenta con aquellos pasajes en los que la técnica moderna no se opone a lo natural, sino a una *primera técnica* aún engarzada en el rito, en la máxima cercanía con el ser humano (el sacrificio, recuérdese, constituye su referencia ejemplar). En conclusión, el aura, para el Benjamin de la *dritte Fassung*, es pensada siempre en función de “indicadores espacio-temporales”, *i.e.*, en función de la percepción (percepción que se ha determinado previamente, en el parágrafo IV, como “variable, históricamente determinada” (KZR: 101; EOA I-2: 46)). Será precisamente desde esta perspectiva que Benjamin determine en *PW*, en oposición a la percepción aurática, la existencia de una *estética de la huella*. Benjamin lo explicará del siguiente modo:

La diferencia entre huella y aura. La huella viene a ser la aparición de una determinada cercanía, por más lejos que ahora pueda estar eso que la ha dejado a sus espaldas. El aura es en cambio aparición de una determinada lejanía, por más cerca que ahora pueda hallarse lo que la convoca nuevamente. (GS V-1: 560; OC V-1: 719).

Atendiendo a lo dicho, la reproductibilidad técnica podría (y *debería*, si acomete su *función sociohistórica*) configurar una *estructura perceptiva* inédita, el de la huella, que permita interactuar con la máxima cercanía, con la multiplicidad y fugacidad, que los modernos procesos sociohistóricos imponen. Una nueva percepción, por tanto, en la medida en que la percepción aurática ya no parece satisfacer los requerimientos de una sociedad y espacio urbano donde el contacto material de los cuerpos, y de los cuerpos y los objetos, parece haber alcanzado enlaces mucho más intensos. Entendiendo el aura y la huella como “modos de aparecer”, J.-L. Déotte señala elocuentemente lo siguiente:

Cada modo de aparecer conserva el recuerdo del otro: no hay aura sin huella, no hay huella sin aura. Estos dos modos de aparecer deberán, al inicio del análisis, ser considerados como legítimos, incluso si por otro lado el “aura” y la “huella” pueden devenir fantasmagorías por su sumisión a la temporalidad de la novedad. Entonces, cuando en la modernidad el “aura” sea condenada a desaparecer o a no subsistir más que de modo fantasmagórico, será necesariamente en beneficio del otro modo del aparecer, lo que dará pie a una temporalidad legítima y a otra ilegítima. (2007: 51-52).

Siguiendo siempre a Déotte, la categoría de aura se desdobra porque puede considerarse “legítima” en un contexto histórico (productivo, comunicacional) artesanal (como se vio en *DE*), pudiendo devenir “ilegítima”, *fantasmagórica*, en otro contexto, el moderno o industrial, donde la producción es en masa, y la comunicación, instantánea (como se vio en *DAP*). La percepción aurática, por tanto, tiene un *estatuto histórico*, aserto que, como hemos intentado mostrar, ofrecerá fuertes resistencias a todo análisis (como el emprendido por G. Didi-Huberman (cf. 2006: 107)<sup>97</sup> que procure entender el aura, “fenomenológicamente”, como estructura general de la percepción, o, análogamente, que pretenda referir una suerte de “aura natural”. Es este desacierto, finalmente, el desconocimiento de la *genealogía tecnoestética* que intenta desarrollar Benjamin en relación a la *percepción técnicamente determinada*, el que posibilitará, siguiendo a B. Tackels, la “esquizofrénica” recepción de Adorno; pues, en efecto, mientras que primeramente, en el *Briefwechsel*, se condena la adjudicación de aura al arte “autónomo” (Adorno-Benjamin 1998: 135), en la *Ästhetische Theorie*, inversamente, se reprochará el no reconocimiento de que “el valor de exposición que tiene que sustituir (...) al valor de culto del aura es una *imago* del proceso de intercambio” (2004: 67)<sup>98</sup>. Por su parte, y amparándose justamente en la “genética literaria” efectuada por Tackels, J.-L. Déotte terminará argumentando que Adorno, en última instancia, no habría entendido el *posicionamiento afirmativo* de Benjamin respecto de la técnica (2015: 23 y 2012: 79).

---

<sup>97</sup> Siempre respecto al aura, Didi-Huberman señala que “(...) la profundidad no se reduce en modo alguno a un parámetro, una coordenada espacial. Merleau-Ponty descubriría en ella, más bien, el paradigma mismo en que se constituye el espacio en general –su “dimensionalidad” fundamental, su despliegue esencial (...)” (2006: 107). La reflexión sobre la técnica, cabe destacarlo, es tratada nula o escasamente en los estudios de Didi-Huberman dedicados a Benjamin.

<sup>98</sup> Sigo en este punto a B. Tackels (2012: 388).

Ahora bien, aunque hay afirmaciones y situaciones que, en la senda de tales análisis, dan cuenta de la incomodidad de Benjamin con la recepción de su filosofía por parte del *IJS*, es conveniente matizar el tono concluyente que parecen adoptar estas estrategias de desactivación de la lectura “fráncfortiana” de Benjamin: en efecto, en la documentación relativa al proceso de edición de *KZR* (cf. R. Tiedemann-H. Schweppenhäuser (1989); B. Lindner (2011a)) no existen documentos explícitos que permitan concluir taxativamente que existe una versión “errada” de *KZR*. En términos más precisos, y siguiendo al propio Benjamin<sup>99</sup>, podría hablarse más bien de “concesiones”, *i.e.*, de estrategias conceptuales que, no contrariando sus intereses de base, posibilitan un cierto ajuste a la línea editorial del *IJS*. Teniendo esto en cuenta, más plausible que sostener la existencia de una teoría del aura legítima y otra ilegítima (cf. Tackels 2012: 395) es afirmar que existen fragmentos de una teoría que no pudo llevarse a cabo de forma cabalmente sistemática, rudimentos que, si bien poseen cohesión interna, deben ser reconstruidos para evaluar matices, modulaciones y giros conceptuales<sup>100</sup>.

En la específica reconstrucción que se ha efectuado en este capítulo, se ha intentado mostrar, a partir de diversas fuentes primarias, principalmente el estudio sobre Jochmann y los fragmentos de la *dritte Fassung* de *KZR* sobre la distinción entre primera y segunda técnica, el carácter *genealógico* de la reflexión sobre el aura, hipótesis que permite esclarecer, en primer término, la no rigurosidad de la tesis que ha promovido ya sea una tesis “liquidacionista” o, al contrario, otra “elegíaco-restauradora”. En segundo término, tal hipótesis ha permitido evaluar la problematicidad de los análisis que abogan por una ambigüedad o ambivalencia de la doctrina de Benjamin, análisis que si bien tienen puntos de apoyo evidentes, no suelen atravesar la resistencia de la *hipótesis genealógica* que se ha intentado aquí desplegar, fundamentalmente al no atender a la *fundamentación tecnoestética* que sostiene la reflexión de Benjamin sobre el aura. Esta hipótesis, en último término, supone entender que el meollo de *KZR* no es el problema del aura

---

<sup>99</sup> En una carta dirigida a G. Scholem en 1935, Benjamin indica expresamente que debe hacer concesiones para adecuar su trabajo filosófico: “Sí, tengo más motivos que nunca para mostrarme dócil a las sugerencias del Instituto” (cf. Benjamin-Scholem 2011: 167).

<sup>100</sup> Son modulaciones importantes, por cierto. De acuerdo a E. Wizisla, *n.gr.*, la presuposición efectuada por Tiedemann que indica que Brecht habría cuestionado la teoría del aura de *KZR* es totalmente errada, ya que habría estado dirigida al estudio sobre Baudelaire, *i.e.*, a un estudio ya ajustado al *IJS*. Cfr. al respecto E. Wizisla (2007: 60). A pesar de esto, y más allá de ser apoyos fundamentales para la presente investigación, nos parece prudente matizar, como recién se indicó, el énfasis con que Tackels (cf. 2012: 621) o Déotte (2013: 234) evalúan el influjo (nocivo) del *IJS* en la filosofía de Benjamin. Si bien es cierto que al alero del *IJS* Benjamin debió hacer muchas modificaciones a sus escritos, es cierto también que su propia filosofía (representada en el rostro de Jano) se alza a partir de continuas bifurcaciones o distinciones conceptuales, cuestión que también parece a veces soslayarse.

(en el que históricamente se ha focalizado la recepción crítica de KZR), sino más bien, y como señala certeramente S. Weigel (2012: 7), el problema de la “actividad psicofísica de la percepción”. En lo que sigue veremos por qué este problema entraña profundizar en la teoría de Benjamin sobre la *facultad mimética*.

## Capítulo 3

### Una estética materialista

### Mimesis, apariencia y juego

#### 3.1. Idea de mimesis

Siguiendo la lectura ofrecida en el capítulo precedente, no resultará extraño que la explicitación cabal de la teoría sobre el aura deba concentrarse posteriormente en la teoría benjaminiana sobre la *mimesis*. Como se pudo apreciar *supra*, Benjamin fundamenta la distinción entre “valor de culto” [*Kultwert*] y “valor de exhibición” [*Austellungwert*] en una distinción, a sus ojos, más *fundamental*: en una de las notas del parágrafo XI del *Urtext* de KZR –nota suprimida de las versiones cuarta y quinta–, Benjamin, en efecto, apoyará la distinción preliminar entre *Kultwert* y *Austellungwert* en la distinción entre apariencia [*Schein*] y juego [*Spiel*], distinción decisiva en al menos dos sentidos: en primer lugar, y siguiendo lo recién indicado, la reflexión ofrecida en tal fragmento sobre el juego y la apariencia es, en términos sistemáticos, el pivote sobre el cual se levantarán en KZR las otras distinciones desplegadas en el ensayo (en primer lugar *Kultwert* / *Austellungwert*, pero también, *v.gr.*, fundamentación ritual / fundamentación política). En segundo término, siendo pilar fundamental de la arquitectónica de KZR, la distinción que la nota introduce entre apariencia y juego posee *genéticamente* vinculaciones claves con aspectos de la filosofía más temprana de Benjamin, lo que permite estudiar y esclarecer la continuidad y ruptura de ciertos motivos, específicamente asociados a la noción de experiencia, algo destacado por los comentaristas (*v.gr.*, R. Tiedemann 2013: 19; M. Opitz 2014: 1162). Como se verá inmediatamente, el núcleo de tal reflexión no es otro que el de la *mimesis*<sup>101</sup>.

---

<sup>101</sup> Benjamin llegará a decir que “la semejanza es el órgano de la experiencia” (GS V-2: 1038; OC V-2: 1325). Es conveniente consignar de entrada, aunque se irá viendo prontamente, que la teoría benjaminiana de la mimesis, como bien indica M. Hansen (2012: 329), tiene como rasgo central el alejamiento de la perspectiva *representacional* que suele dominar el conjunto de análisis sobre dicha problemática.



En el parágrafo XI, de donde procede la nota, Benjamin determinará que el montaje cinematográfico, debido a sus cortes y acoplamientos (a su carácter *fragmentario*), expulsa del arte a la *bella apariencia* [*schöne Schein*], ámbito que hasta ahora era “tenido como el único en donde podía el arte prosperar” (KZR: 119; EOA: 71). Abriendo entonces la nota, luego de efectuar esta oposición entre *reproductibilidad cinematográfica* y *bella apariencia*, Benjamin precisa, en primer lugar, que la bella apariencia tiene su fundamento en la época de la percepción aurática [*auratische Wahrnehmung*]. (Lo destacable en este primer punto, si se aprecia, es que Benjamin tematiza expresamente el aura como un *modo de la percepción* (KZR: 119; EOA: 71)). Esto, a su vez, como se irá viendo *infra*, supone que Benjamin comprende que la *apariencia*, en tanto fundamento de la *percepción aurática*, es también fundamento del valor de culto, de modo tal que las prácticas y teorías estéticas que se alejen de la *estética de la apariencia* podrán *potencialmente* evaluarse como aperturas a campos inéditos de percepción (y apreciación<sup>102</sup>) estética.

En segundo lugar, y vinculado a lo recién dicho, Benjamin precisa, en términos históricos, que la teoría correspondiente a la *apariencia bella* (y, por tanto, a la *percepción aurática*) habría alcanzado su versión más clara en la estética de Hegel, aunque, para Benjamin, tal filosofía mostraría ya “rasgos epigonales”, al haberse separado del “fundamento experiencial” [*Erfahrungsgrund*] de tal doctrina. La estética de Hegel, en otros términos, ocuparía una *posición liminar*, mientras que la estética de Goethe, según Benjamin, estaría “llena por completo de la apariencia bella como una realidad aurática” (KZR: 120; EOA: 105). Benjamin ejemplificará esto citando su propio estudio sobre *Die Wahlverwandtschaften* de Goethe: “Lo bello no es ni la envoltura ni el objeto envuelto en ella; es el objeto *en* su envoltura” (KZR: 120; EOA: 105). Y es justamente en este momento en que despunta la teoría sobre la mimesis, pues la decadencia de esta estética de la apariencia y la percepción aurática (compartida, según Benjamin, por Goethe y los antiguos), exige atender al origen de la actividad artística; y una mirada al origen revela, finalmente, que es justamente la *mimesis* el meollo de la praxis artística. Por su centralidad, conviene citar *in extenso* este pasaje:

---

<sup>102</sup> Siguiendo lo declarado en el *Vormort* de KZR, la estética tradicional se expresa en un conjunto de conceptos heredados; y tales conceptos, como se determina en el parágrafo VIII, están *sustentados* en configuraciones históricas de la percepción.

[La] mimesis [es el] hecho originario [*Urpänomen*] de toda ocupación artística. El que imita hace lo que hace, pero solo aparentemente. Y la más vieja de las imitaciones solo conoce en verdad una sola materia a la que da forma; esta es la corporeidad de quien realiza la imitación. La danza y el lenguaje, el gesto del cuerpo y el de los labios, son las manifestaciones más tempranas de la mimesis. El que imita hace su cosa aparentemente. Puede decirse también que actúa la cosa. Se topa entonces con la polaridad [*Polarität*] que impera en la mimesis. En la mimesis duermen, dobladas como las hojas de un cogollo, ambos lados del arte: apariencia [*Schein*] y juego [*Spiel*]. (KZR: 120; EOA: 105).

Inmediatamente, cabe destacarlo, Benjamin vuelve a lo estipulado en el fragmento final (suprimido también de la última versión) del párrafo VI, donde ha realizado la distinción entre primera técnica [*erste Technik*] y segunda técnica [*zweite Technik*]:

Por cierto el dialéctico solo puede encontrar interés en esta polaridad [la de apariencia y juego] cuando ella cumple un papel histórico. Y este es el caso, en efecto, pues este papel está determinado por la confrontación histórico-universal entre la primera técnica y la segunda. La apariencia es, en efecto, el esquema más escondido y con ello también el más constante de todos los procedimientos mágicos de la primera técnica; el juego, el depósito inagotable de todos los modos experimentales de proceder propios de la segunda técnica. Ni el concepto de apariencia ni el de juego son ajenos a la estética heredada y, en la medida en que el par de conceptos valor de culto y valor de exhibición se encuentra encerrado en el par de conceptos anterior, no dice nada nuevo. Esto cambia de golpe, sin embargo, en cuanto estos conceptos abandonan su indiferencia ante la historia y conducen así a un entendimiento práctico. Este dice: lo que resulta del marchitarse de la apariencia, de la decadencia del aura, es un inmenso acrecentamiento del campo de juego [*Spielraum*]. El campo de juego más amplio se ha abierto en el cine. En él, el factor apariencia ha cedido completamente<sup>103</sup> el campo al factor juego<sup>104</sup>. (KZR: 120-121; EOA: 105-106).

---

<sup>103</sup> Es preciso indicar que, a pesar de suponer en otros pasajes que la destrucción del aura es un fenómeno “tendencial”, expresiones como estas, que indican que la apariencia ha cedido “completamente” [*ganz und gar*] al espacio de juego, pueden en efecto suscitar suspicacias, teniendo en cuenta que el cine, como le indicó el mismo Adorno a Benjamin, parece no lograr anular el *valor de culto* (cf. Adorno-Benjamin 1998: 137).

<sup>104</sup> La traducción está levemente modificada: en la versión al español que seguimos, A. Weikert traduce *Spielraum* como “campo de acción”, término que si bien se adecúa a la reflexión de Benjamin (a saber: que el juego es un incremento del *trabajo práctico* del hombre), no es finalmente fiel a su terminología técnica. Por otro lado, es de destacar que, hacia el final de la nota, Benjamin cita elogiosamente unas palabras de F. Ramuz que indican que las

Que el cine abra el “espacio de juego” significa que contribuye, o *puede* contribuir, a la desactivación de la apariencia, atendiendo a su “alianza” [*Bund*], dice Benjamin explícitamente, con la *segunda técnica*. Y esto significa que el cine, más que buscar un *dominio sobre la naturaleza* [*Beherrschung der Natur*], contribuye al entrenamiento para *interactuar* [*Zusammenspiel*] *armónicamente con ella* (KZR: 108; EOA: 56). El cine –atendiendo a un pasaje de la *zweite Fassung*– puede entrenar la percepción, haciendo que el sistema técnico de aparatos, “(...) que para el individuo es una segunda naturaleza, se convierta en una primera naturaleza (...)” (KZR 64; EOA: 56). Este es el ámbito de acción que puede abrir el cine, y en él nos detendremos en la tercera parte de la presente investigación. Por ahora, con la finalidad de comprender los fundamentos de esta *estética materialista* (según la denominación dada por el propio Benjamin<sup>105</sup>), interesa destacar lo siguiente: que la distinción *culto* / *exhibición* se sustente en la distinción *apariencia* / *juego* supone que la comprensión sistemática de la teoría sobre la imagen técnica debe, en última instancia, tener a la vista otros lineamientos conceptuales, lineamientos que han sido omitidos en la recepción canónica de KZR, excesivamente focalizada (a partir de ese primer olvido de los fragmentos sobre la técnica) en la pérdida del *fundamento cultural* del arte y no en el problema, más importante, de la actividad de la percepción<sup>106</sup>.

Tales lineamientos, por una parte, guardan relación con las reflexiones de Benjamin sobre el *juego* y la *segunda técnica* (*i.e.*, con el cine), y, en segundo lugar, con las reflexiones sobre el otro polo, el de la apariencia, que, como se verá *infra*, constituye un motivo dominante en los escritos tempranos de Benjamin. Para avanzar en esta última dirección, se hace entonces preciso analizar esos otros textos tempranos en los que Benjamin aborda expresamente el concepto que engloba la *Polarität* entre apariencia y juego, *i.e.*, en el concepto de *mimesis*.

En 1933, Benjamin escribe dos textos breves, o, más bien, dos formulaciones distintas de un mismo ensayo, con una diferencia de unos pocos meses: “Doctrina de lo semejante” [*Lehre vom Ähnlichen*] y “Sobre la facultad mimética” [*Über das mimetische Vermögen*]. El horizonte general

---

ciencias, en la actualidad, tienden a fusionarse. En este sentido, Benjamin retoma en esta nota su temprana defensa de la unión de ciencias y artes, particularmente la idea de un *arte-ingenieril*. En el contexto de KZR, Benjamin problematiza esta fusión en el *Vorwort*, haciendo suyas las palabras y motivaciones de P. Valéry (específicamente las contenidas en el ensayo “*La conquête de l’ubiquité*”).

<sup>105</sup> Así queda consignado en una misiva enviada a M. Horkheimer el de 16 octubre 1935 (cf. GB: 690).

<sup>106</sup> Ejemplos paradigmáticos de esta omisión pueden verse en análisis tempranos como el de P. Bürger (2009 [1974]) u otros más recientes como el de A. Huyssen (2006). En efecto, ni en *Theorie der Avantgarde* ni en *After the Great Divide* es hallable un tratamiento de la distinción entre una primera y una segunda técnica –quedándose ambos con un concepto genérico de técnica–, que es lo que en el presente estudio se juzga como decisivo para el análisis de KZR y, más fundamentalmente, de la *tecnología* de Benjamin.

en el cual se inscriben ambos estudios es el siguiente: teniendo en cuenta el fenómeno del mimetismo, Benjamin determina que la naturaleza produce semejanzas [*Ähnlichkeiten*], aunque es en el hombre donde puede atisbarse con mayor intensidad esa *facultad mimética*, facultad que determina incluso todas sus funciones superiores [*höheren Funktionen*]. Para Benjamin, es posible estudiar tal facultad en términos *filogenéticos* como *ontogenéticos*. Y desde esta última perspectiva, las actividades de la infancia permiten colegir que es el juego [*Spiel*] la escuela ejemplar de la mimesis (GS II-1: 204; OC II-1: 208). De tal manera, esto es por ahora destacable, Benjamin determina ya en estos fragmentos anteriores a KZR que el juego posee un rol decisivo en la comprensión de la mimesis. Ahora bien, lo que gane el niño con la mimesis, explicará Benjamin inmediatamente, solo se podrá precisar estudiando más hondamente la filogénesis.

Entrando en este contexto de análisis, Benjamin indica que los ámbitos regidos por la *ley de la semejanza* eran mucho más amplios en el pasado, pues incluían el macrocosmos y el microcosmos. Además, la percepción de semejanzas, dice Benjamin, parece ser mucho mayor en el campo de lo inconsciente que en el plano de lo consciente. A partir de estas dos consideraciones, Benjamin extrae entonces una conclusión crucial, a saber: que la *facultad mimética*, entendida como capacidad para *captar* y *producir* semejanzas, no permanece inmutable en la historia. De tal forma, y como segundo aspecto a destacar (siempre en función del problema acá estudiado), Benjamin entiende (en consonancia con el señalamiento dado en la nota referida de KZR, que indica que los polos de la mimesis varían históricamente) que la facultad de captar y producir semejanzas no es algo dado ni fijo, pues posee un estatuto histórico y, por lo tanto, muta con el devenir socio-político del hombre.

Determinado esto, la interrogación que se abre entonces será si la *facultad mimética* decrece o, por el contrario, se transforma, *i.e.*, si los ámbitos donde ella se aplica se van históricamente modulando. En apariencia, dice entonces Benjamin, parece que la facultad está signada por la decrepitud, pues, como indicó previamente, mucho más amplios parecen haber sido en el pasado (de la especie y del individuo) los campos donde la ley de la semejanza se aplicaba. Sin embargo, a partir de un análisis de la astrología (que le parece decisiva para esclarecer el asunto<sup>107</sup>),

---

<sup>107</sup> Benjamin, cabe mencionarlo, se ha ocupado previamente de la astrología en un fragmento fechado en 1922. Lo destacable de este escrito es que prefigura gran parte de lo reflexionado en los textos posteriores sobre la mimesis. Téngase en cuenta, *v.gr.*, la siguiente indicación: “El arranque sin duda es el siguiente: se ha de partir de la ‘semejanza’. Tras de lo cual se trata de aclarar que las semejanzas que podemos percibir, por ejemplo entre unos y otros rostros, arquitecturas y formas vegetales, (...) son visiones parciales solamente de todo un cosmos de la semejanza. (...) todas estas semejanzas no las introducen en las cosas las comparaciones fortuitas que podamos hacernos, sino que

Benjamin extraerá dos ideas principales: en primer lugar, que la percepción de la semejanza se capta fugazmente [*flüchtig*]<sup>108</sup>, *i.e.*, que no puede retenerse fácilmente como otras percepciones. En segundo lugar, que para los antiguos eran imitables los procesos celestes (base empírica del horóscopo), algo que al parecer hemos perdido en la actualidad, pues difícilmente se podrá captar qué hace semejante a un ser humano con una constelación. Teniendo en consideración estas dos premisas, Benjamin formula entonces el concepto de “semejanza no sensorial” [*unsinnliche Ähnlichkeit*], una noción oscura que, según explica, puede esclarecerse reflexionando sobre el lenguaje (*GS* II-1: 207; *OC* II-1: 210).

De acuerdo a Benjamin, la idea que supone una base mimética en el lenguaje es antigua, y fue desarrollada, sin mayor ahondamiento en la idea de una *facultad mimética*, atendiendo a la onomatopeya y la idea habitual (*i.e.*, sensorial) de semejanza. Benjamin, por su parte, indica entonces, retomando análisis precedentes, que el lenguaje no es un sistema convencional de signos (hipótesis, como es consabido, entendida como fundamento de la lingüística de Saussure), un aserto que solo cobra fuerza entendiendo el rol de la “semejanza no sensorial”, ya que ella, según Benjamin, fundaría la relación entre lo dicho y el significado, y entre lo escrito y el significado (*GS* II-1: 208; *OC* II-1: 211). Específicamente, la conexión entre lo escrito y lo dicho sería la menos sensorial y la que más tarde se alcanza. La práctica de la grafología (que el mismo Benjamin ejercitaba) muestra, en efecto, que en lo escrito se esconden imágenes o enigmas que revelan algo inconsciente del que escribe. Tal dato, que podría en el presente resultar vacuo, para Benjamin era de importancia decisiva en la práctica escritural del pasado. Ahora bien, lo fundamental aquí es que la escritura, y también el lenguaje, serán comprendidos por Benjamin precisamente como un vasto campo de “semejanzas no sensoriales”.

Debe destacarse, por otro lado, que para Benjamin habría un “aspecto mágico” [*magische Seite*] contenido en el lenguaje, y que no carecería de relación con su “aspecto semiótico” [*semiotische Seite*]. Teniendo esto en cuenta, Benjamin anuncia entonces dos significados de

---

todas ellas (...) son por efecto de la fuerza mimética que opera en ellas exclusivamente”. Es menester consignar también que, en el inicio mismo del fragmento, Benjamin indica que debe pensarse la astrología procurando excluir la doctrina de la “influencia mágica” o la de las “fuerzas irradiantes”, pues esta labor “purifica el aura en torno a estas investigaciones” (*GS* VI: 192-193; *OC* VI: 270-271). Así, Benjamin ya adelanta en este fragmento temprano que su investigación sobre la mimesis se aleja del carácter místico o “aurático” de la investigación al uso.

<sup>108</sup> Esta premisa, la de la *fugacidad* de la semejanza, constituye un aspecto decisivo para la comprensión posterior de la “imagen dialéctica” [*dialektische Bild*]. Téngase en cuenta lo señalado en la quinta de las tesis *Über den Begriff der Geschichte* (en adelante *ÜG*): “La verdadera imagen del pasado pasa *súbitamente*. El pasado solo cabe retenerlo como imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad” (*GS* I-2: 695; *OC* I-2: 307). Un análisis de la relación entre semejanza e imagen dialéctica puede verse en M. Opitz (2014: 1151-1153).

“lectura”, una mágica y otra profana, e indicará que si en un comienzo la lectura mágica de las estrellas o las vísceras (y posteriormente de “intermediarios” como las runas o los jeroglíficos) fue determinante, toda esa carga mimética se habría *trasladado*, a partir de esas estaciones, al lenguaje y la escritura. Benjamin concluirá entonces, atendiendo a esta transformación, que el lenguaje puede entenderse no solo como el archivo más amplio de *semejanzas no sensoriales*, sino también como el “uso supremo” [*höchste Verwendung*] o el “nivel más alto” [*höchste Stufe*] de la facultad mimética. El lenguaje, llegará a decir Benjamin en este sentido, constituye “un medio al que las fuerzas anteriores de producción y percepción mimética se fueron transvasando por completo hasta liquidar las de la magia” (GS II-1: 213; OC II-1: 216). Estos dos fragmentos, en síntesis, revelan que si bien en principio puede hablarse de una “decrepitud” [*Hinfälligkeit*], es más exacto concluir que la *facultad mimética* ha mutado históricamente, reemplazando sus campos de ejecución hacia el lenguaje, *punto culminante* de dicha facultad.

Habiendo introducido la categoría de “semejanza no sensorial”, se hace más diáfano entender lo siguiente, volviendo al comienzo de los fragmentos sobre la mimesis. De acuerdo a Benjamin, el niño no solo imita a otras personas sino también a objetos (GS II-1: 204; OC II-1: 208), lo que implica que la mimesis no es solo la producción de una *apariencia* a partir de un referente externo, sino también la *ejecución corporal* de una adaptación con el entorno. En el juego, en otros términos, no solo presenciamos la *apariencia* de algo, sino una *encarnación material*, gestual o corporal. Pero esto, cabe destacarlo, no acontece en el juego entendido latamente, sino también en las primigenias manifestaciones de la *mimesis*, como, *v.gr.*, la danza o la comunicación gestual, acciones que también forman parte del “espacio de juego” [*Spielraum*] según lo entiende Benjamin. Recuértese el fragmento de la nota referida *supra*:

El que imita hace lo que hace, pero solo aparentemente. Y la más vieja de las imitaciones solo conoce en verdad una sola materia a la que da forma; esta es la corporeidad de quien realiza la imitación. La danza y el lenguaje, el gesto del cuerpo y el de los labios, son las manifestaciones más tempranas de la mimesis. El que imita hace su cosa aparentemente. Puede decirse también que actúa la cosa. Se topa entonces con la polaridad que impera en la mimesis. En la mimesis duermen, dobladas como las hojas de un cogollo, ambos lados del arte: apariencia y juego. (KZR: 120; EOA: 105).

En la *apariencia* que ejecuta el que imita, por lo tanto, hay una base corporal, material, que destituye a la apariencia y al dominio lingüístico como únicos enclaves desde los cuales abordar el problema de la mimesis<sup>109</sup>. En este sentido, las lecturas que abordan la mimesis desde una filosofía del lenguaje dan cuenta de una cierta omisión en el tratamiento del problema, al descuidar ese aspecto corpóreo, *gestual*, que para Benjamin va mucho más allá del terreno lingüístico. En otros términos, puede decirse que las reflexiones benjaminianas sobre el lenguaje suponen un terreno previo, corpóreo o gestual (como demuestran sus alusiones a la grafología, la astrología o la danza), y que tendrá una incidencia fundamental en otras áreas como la literatura (*v.gr.*, en *DAP*), en términos específicos, o el arte (*v.gr.*, en *KZR*), en términos generales. Por lo tanto, y como bien indica S. Buck-Morss, el lenguaje debe entenderse solo como un nivel, o estadio, de una capacidad anterior más vasta (2011: 222). En esa misma dirección, A. Lemke argumentará que la motivación medular de Benjamin, sin ignorar el aspecto lingüístico, es, sin embargo, fundamentar la teoría del lenguaje en una teoría de la mimesis más amplia (2011: 644).

En lo que al presente estudio interesa, la teoría benjaminiana sobre la mimesis (particularmente sus reflexiones sobre el juego infantil y el lenguaje gestual) resulta crucial, en primer lugar, porque anuncia la distinción efectuada en *KZR* entre apariencia y juego (polos de la mimesis). Asimismo, y de forma más importante aún, en estos fragmentos se revela también el carácter erróneo, o, más bien, incompleto, de la preponderancia otorgada (y no solo en teoría del lenguaje, como se indicó) a la apariencia; esto en la medida en que la teoría de Benjamin sacará a relucir (pensando siempre en sus rendimientos políticos) justamente ese otro polo (material y gestual) contenido en la *mimesis*<sup>110</sup>.

---

<sup>109</sup> Entre los textos fundamentales para la comprensión del lenguaje en Benjamin deben considerarse *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, de 1916, *Die Aufgabe des Übersetzers*, de 1921 y *Probleme der Sprachsoziologie*, de 1935. Muy sucintamente, conviene indicar que en el texto de 1916 Benjamin determina que, luego del pecado original, se pasaría de la inmediatez [*Unmittelbarkeit*] a la comunicabilidad [*Mittelbarkeit*], un tránsito que supone la conversión del lenguaje en *medio*. Ahora bien, una de las tesis centrales de Benjamin sobre el lenguaje es que este no se agota en su carácter de medio, pues siempre queda un ámbito irreducible a la *comunicabilidad*. La reflexión de Benjamin, en este sentido específico, y en concordancia con lo expuesto en los estudios sobre la *facultad mimética*, supone que es desde la mimesis que puede abordarse el lenguaje, y no al revés; es por este motivo que la teoría de la lectura desarrollada en los fragmentos sobre la mimesis no surge desde un plano lingüístico, en cuanto apela a estratos más profundos. Y es esta premisa, asimismo, la que fundamenta la predilección de Benjamin por la frase de Hofmannsthal “leer lo que nunca se ha escrito”, frase que será retomada en *PW* y *ÜG*. Esta perspectiva, en síntesis, abre una vía analítica distinta a la exégesis focalizada en la pérdida del origen adánico del lenguaje (Cf. la lectura de J.-M. Gagnebin (1993) sobre la interpretación de S. Mosès (1986)). Otros trabajos fundamentales para acercarse a la filosofía del lenguaje de Benjamin pueden consultarse en I. Wohlfarth (1992), B. Menke (1991) y W. Menninghaus (1980).

<sup>110</sup> Expresión elocuente de esta hipótesis es el hecho de que Benjamin, en *Probleme der Sprachsoziologie*, argumente que el fundamento del elemento fonético del lenguaje es *mímico-gestual*, un aserto que califica como “el más importante

Por otro lado, es menester señalar que los escritos sobre la *mimesis* tendrán continuidad no solo en la distinción entre *apariencia* y *juego* de KZR, sino también en otro motivo clave de la filosofía de Benjamin, a saber, en la noción de *correspondencias* [*Korrespondenzen*]. Esta noción, en efecto, juega un rol clave en textos más tardíos como, *v.gr.*, los tres ensayos dedicados a Baudelaire, aunque es apreciable incluso en textos más tempranos, y de distinta factura, como *Berliner Kindheit um 1900*, redactado en 1932. Como queda consignado en una carta a Scholem del 28 de febrero de 1933, los ensayos sobre la *mimesis* surgirán precisamente durante los primeros pasos preparativos de este último libro, aserto que no debería extrañar si se atiende, por una parte, a la vinculación que Benjamin establece entre infancia y facultad mimética, y, en segundo lugar, considerando el rol que juega la *mimesis* en las operaciones del recordar<sup>111</sup>. El que recuerda, en efecto, no hace sino efectuar *correspondencias*, vínculos entre el pasado y el presente que no quedan reducidos al espacio (presupuesto como aislado) de la conciencia, sino que buscan intervenir activamente el entorno y la propia subjetividad del que recuerda (dicha intervención, por otro lado, es justamente lo que refiere la idea de *imagen dialéctica*).

El motivo de la semejanza o correspondencia será también central en las operaciones del *flâneur*, de Proust y de los surrealistas. En los ensayos dedicados a dichas temáticas, en efecto, Benjamin interpreta la capacidad para *captar y producir semejanzas* nuevamente como una facultad de “primer orden”, en un sentido específicamente cognoscitivo y político, en cuanto en tanto dicha captación y producción fomentaría la adaptación y la transformación del espacio vital de los sujetos. En esa misma línea (guiado, como se indicó, por su afán de dislocar el concepto tradicional de experiencia), también en los *Protokolle zu Drogenversuchen* será central la *correspondencia*, específicamente en el tratamiento que Benjamin dedica a la *percepción homogénea*, la percepción de lo “siempre igual” [*das Immergleiche*]. En los estudios sobre Baudelaire, de forma muy semejante, Benjamin muestra que para el poeta francés son claves las *correspondencias* en la medida en que, con ellas, sería posible cuestionar la lógica mercantil de la caducidad<sup>112</sup>.

---

de la investigación actual sobre el lenguaje”. Apoyándose en Kurt Goldstein, Benjamin reitera aquí, asimismo, la idea fundamental del escrito sobre el lenguaje de 1916, a saber, que el lenguaje no es un instrumento, añadiendo que lo primario es el *gesto*. Cf. GS III: 476-478.

<sup>111</sup> Que el motivo de las *correspondencias* —y su vinculación con la *mimesis* corporal— sea central en *Infancia en Berlín* puede apreciarse en una frase como esta: “El don de reconocer semejanzas no es más que un débil resto de la más que vieja obligación de tener que volverse similar y comportarse de forma similar” (GS IV-1: 261; OC IV-1: 204). Un análisis de este libro, específicamente del influjo que tiene Freud en su reflexión sobre la memoria, puede verse en N. Werner (2015).

<sup>112</sup> La problemática de las *correspondencias* guarda también una conexión fundamental con el problema de las *fisiologías*, libros originados en el s. XIX cuya finalidad era la de caracterizar los “tipos” de individuos de la metrópoli moderna.



Como se indicó *supra*, un primer aspecto fundamental de los textos sobre la mimesis guarda relación con el anuncio de la oposición juego/apariencia, y, correlativamente, con la acentuación de la *base material de la mimesis*, de aquel polo marginado que sería el del cuerpo y el gesto. En segundo lugar, otro aspecto a destacar de este mismo conjunto de reflexiones es el señalamiento del carácter *histórico* de la mimesis. La *facultad de captar y producir semejanzas*, recuérdese, “aparentemente” decae, pero la comprensión del lenguaje, finalmente, le permite establecer a Benjamin que ella ha *mutado*, que ha modificado su campo de acción a nuevos ámbitos. Para comprender a cabalidad esta hipótesis, es imposible no tener en cuenta que, coetáneamente a los estudios sobre la mimesis (específicamente a la segunda versión, *Über das mimetische Vermögen*), Benjamin redacta *Erfahrung und Armut* (que se publicará poco después, en diciembre de 1933, en la revista *Die Welt im Wort*).

En este trabajo, y de forma equivalente a lo indicado en los ensayos sobre la mimesis, Benjamin se abocará a indagar el posible declive que, con las transformaciones de la modernidad, podría afectar al hombre y sus facultades. Y la conclusión, por cierto, no será discordante con esos trabajos previos: si en los estudios sobre la mimesis se termina concluyendo que existiría una *mutación cualitativa* de la facultad mimética, en *Erfahrung und Armut*, por su parte, se termina postulando la existencia de una “nueva barbarie” [*neues Barbarentum*], “positiva” [*positive*], que *asume* la técnica moderna –dice Benjamin a partir de un análisis del *Lesabéndio* de P. Scheerbart– en miras de una “superación espiritual” [*geistige Überwindung*] (GS II-2: 619; OC II-2: 226).

La raigambre histórica de la reflexión sobre la facultad mimética, y el señalamiento del marginado aspecto material, *gestual*, de dicha facultad, quedarán más nítidamente explicitados una vez que se analicen aquellos pasajes en los que Benjamin defiende, explícitamente, su *materialismo antropológico* (enclave este que exigirá abordar sucintamente la recepción que han efectuado tanto él como Adorno de los trabajos de Caillois). Antes de ello, sin embargo, es preciso indicar que el incremento del polo material de la mimesis<sup>113</sup> (asociado al juego en el parágrafo XI de KZR) supone, a su vez, una *desactivación* del primado, práctico y doctrinal, que ha tenido el otro polo,

---

Benjamin aborda este problema en KGP, en el acápite II de PSB y en su estudio sobre Proust, cuya obra caracteriza como un “culto a la semejanza” y gobernada por el “mimetismo” (GS II-1: 313 y 317; OC II-1: 320 y 324). Al respecto, ténganse en cuenta las siguientes palabras de Benjamin: “Se trata, pues, del mundo en el estado de la semejanza, y en él imperan las ‘correspondencias’, que el romanticismo y Baudelaire fueron los primeros en captar, pero que Proust es el único en sacar a la luz en nuestra vida. Cosa que es obra de la *mémoire involontaire*, de esa fuerza rejuvenecedora que hace frente al envejecimiento inexorable” (GS II-1: 320; OC II-1: 327).

<sup>113</sup> Pueden hallarse reflexiones relevantes en esta línea en los estudios de B. Hanssen (2004), D. M. Fittler (2005) y A. Hirsch (1993).

*i.e.*, el de la apariencia. Y sobre la apariencia, cabe destacarlo, el pensamiento estético de Benjamin ha profundizado en múltiples textos, particularmente en su filosofía temprana.

### 3.2. Sobre la crítica de la apariencia

En la nota referida del párrafo XI de *KZR* se postula una transformación en la esfera del arte, la cual consistiría en el *marbitamiento* de la *apariencia bella* (homologada al aura) y el correlativo incremento del *juego* (dependiente de la “segunda técnica” [*zweite Technik*]), primordialmente gracias al cine. Efectuada esta reflexión, Benjamin determina entonces que el fundamento de la *apariencia bella* se encuentra en la época de la *percepción aurática*, y encontraría una expresión sistemática en las *Vorlesungen über die Ästhetik* de Hegel, quien –como apunta el propio Benjamin para ejemplificar su comentario– ha definido la belleza como “presencia fenoménica del espíritu en su figura sensorial inmediata, [...] creada por el espíritu como la figura que le es adecuada”. Ahora bien, y como se indicó *supra*, Benjamin juzga inmediatamente que Hegel ocupa una posición liminar respecto a la doctrina de la apariencia. Y esto será así, según él, pues la fórmula que indica que el arte le quitaría “lo aparente y engañoso de este mundo malo, pasajero”, al “contenido verdadero de los fenómenos”<sup>114</sup> (un segundo aserto de Hegel con el que busca ejemplificar su argumentación), se habría alejado del “fundamento experiencial” [*Erfahrungsgrund*] de tal doctrina, fundamento que no sería otro que el aura.

Es la segunda mención que se hace sobre Hegel en *KZR*. Lo destacable es que entre ambas no hay una relación azarosa, sino una afinidad, *stricto sensu*, estructural. La otra mención aparece en una nota perteneciente al párrafo VI: en este pasaje, en efecto, Benjamin indica que la polaridad entre “valor de culto” [*Kultwert*] y “valor de exhibición” [*Anstellungwert*] (que, como es sabido retroactivamente gracias a la nota del párrafo XI, se sustenta en la distinción entre apariencia y juego) no obtiene un contorno nítido en la estética idealista, en la medida en que esta la excluye como “no separada” [*ungeschiedene*]. Y realizada esta afirmación, será la doctrina hegeliana, nuevamente, la que permita detectar signos de ruptura en la doctrina de la apariencia (*i.e.*, del aura). Citando pasajes de las *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* y de las *Vorlesungen über die Ästhetik*, Benjamin argumenta que en Hegel hay una explícita problematización del “valor

---

<sup>114</sup> Benjamin citará la versión de Hotho publicada en Berlín en 1837 (Cf. *KZR*: 120; *EOA*: 102).

de culto” (impensable en la estética clásica<sup>115</sup>), en la medida en que problematiza un objeto sensible que choca, en principio, con los requerimientos del culto meditativo<sup>116</sup>. Hegel, en síntesis, servirá, en primer término, para dislocar la doctrina estética cultural y, en segundo lugar, *boradando* esa primera fractura, para mostrar las limitaciones de la doctrina de la apariencia, limitaciones que, siguiendo la nota del parágrafo XI, suponen el incremento de la otra membrana de la mimesis, *i.e.*, del juego.

Benjamin enuncia explícitamente esto último también en uno de los paralipómenos de KZR, un fragmento decisivo en relación a lo que aquí se trata:

Lo bello aparece [*scheint*] a través de su envoltura, que no es otra cosa que el aura. Allí donde deja de aparecer, allí deja de ser bello. (...) Lo que no debe detener al observador de dirigir su mirada hacia atrás, hacia su origen, aunque no fuera más que para toparse allí con aquel concepto que se le contrapone polarmente, que ha sido opacado por el concepto de apariencia y que sin embargo ahora está llamado a presentarse a plena luz. Se trata del concepto de juego. Apariencia y juego conforman una polaridad estética. Como es sabido, Schiller en su *Estética* reservaba al juego un

---

<sup>115</sup> Conviene precisar: de acuerdo a Benjamin, la estética clásica *doctrinalmente* excluye la polaridad apariencia-juego, pero ella operaría como un *factum* en toda obra de arte, aunque en diferente “gradación”. Al respecto, es de particular interés una extensa nota contenida en el parágrafo V de la *finfte Fassung*. En esta nota, y refiriéndose justamente a la polaridad entre culto y exhibición, Benjamin señala que “[p]ara cada obra de arte individual puede (...) señalarse en principio una determinada oscilación entre esas dos clases polarizadas de la recepción”. En toda obra de arte, entonces, habría una recepción *cultural* y otra *expositiva*. Para apoyar esta premisa, Benjamin toma como objeto la *Madonna Sixtina* de Rafael, buscando mostrar, a partir de la investigación de Hubert Grimme, que tal obra, en apariencia asentada plenamente en el valor de culto, habría sido concebida con fines totalmente expositivos. Aunque resulta imposible ahondar aquí en este problema, es digno de nota que Heidegger, en el escrito *Über die Sixtine* (contenido ahora en el volumen 13 de sus *Gesammelte Werke*), analice también la misma obra, específicamente el problema —vinculado a la distinción entre *Ort* y *Stelle*— de cuál sería su efectiva *localización*, si el museo o el templo. Por su parte, Heidegger apoya su análisis en la obra de Theodor Hetzer, autor de una importante investigación sobre el cuadro de Rafael. Trabajos de interés sobre este problema pueden consultarse en R. Ibarlucía (2014), J.-L. Déotte (2007) y B. Lindner (2011a: 239-241).

<sup>116</sup> Benjamin tendrá en vista una afirmación de las *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* que indican que “[e]l arte bello surgió (...) en la propia Iglesia (...) aunque (...) el arte había abandonado ya el principio de la Iglesia”. Citará, por otra parte, la siguiente afirmación de las *Vorlesungen über die Ästhetik*: “Pero, más allá, estamos acostumbrados a venerar las obras de arte como objetos divinos y a orar ante ellos; la impresión que dan es del tipo meditativo, y lo que ellas conmueven en nosotros requiere someterse a un criterio más elevado” (cit. en KZR: 106; EO4: 101-102). La presencia de Hegel en KZR, como también en el ensayo sobre Jochmann referido en el capítulo anterior, da cuenta de la importancia que tiene su filosofía para Benjamin, a pesar de no haberle dedicado un tratamiento exhaustivo. Es de destacar, en esta misma línea, que ya Adorno, en el *Briefwechsel* con Benjamin, señaló motivos hegelianos en la filosofía de este último, específicamente en su lectura de Kafka (cf. Adorno-Benjamin 1998: 79). En uno de los escasos análisis exhaustivos sobre tal problemática, J. Urbich argumenta que i) si bien Benjamin no leyó detenidamente a Hegel, ii) hay, sin embargo, motivos hegelianos en la “doctrina de las categorías de Benjamin”, las cuales se podrían explicitar tomando como referencia el método de la *investigación de constelaciones* (*Konstellationsforschung*) desarrollado por D. Henrich. Véase al respecto J. Urbich (2015: 24-25).

lugar definitivo, mientras que la estética de Goethe está determinada por un interés apasionado por la apariencia. (KZR: 154-155; EOA: 124).

Si en Hegel detectó Benjamin los signos de una conmoción en la teoría estética de la percepción aurática, en Schiller aprecia ahora una inflexión que posibilita el surgimiento del juego. Pero será en Goethe, como se aprecia, donde se vislumbra en todo su esplendor la doctrina de la apariencia como aurática. Ahora bien, la mención a la estética idealista que se efectúa en KZR, específicamente la referencia a Goethe, supone evidentemente una cita con la filosofía temprana de Benjamin, y una cita no solo implícita, pues la definición ahí dada de lo bello será retomada textualmente de su estudio sobre Goethe. Para Benjamin, en efecto, los personajes de *Die Wahlverwandtschaften* son expresión elocuente de la doctrina de la apariencia, la que encontraría su “quintaesencia” en la definición que indica que “lo bello no es ni la envoltura ni el objeto envuelto en ella; es el objeto en su envoltura” (KZR: 120; EOA: 105). Una mención sucinta a los primeros trabajos “epistemo-críticos”<sup>117</sup> resulta aquí, por tanto, ineludible, y no solo, como se verá, porque permite revelar la continuidad del pensamiento benjaminiano (problematizando así la distinción tajante entre una fase *teológica* y otra *marxista*), sino, más específicamente, porque esclarece aspectos fundamentales de su reflexión sobre la apariencia bella (y, por lo tanto, de la *mimesis* y el juego, lo que interesa específicamente en este capítulo).

En el estudio *Las afinidades electivas de Goethe* [*Goethes Wahlverwandtschaften*] (en adelante *GW*), escrito en 1921/22 y publicado en 1924 en los *Neue Deutsche Beiträge*, Benjamin señala que en la figura del ser amado, paradigma de lo bello en general, se conjugan dos elementos de lo bello, a saber, lo vivo [*Lebendigkeit*] y la apariencia [*Schein*], estrechamente conectados: “La vida bella, lo esencialmente bello y la apariencia bella son los tres idénticos entre sí” (*GS* I-1: 194; *OC* I-1: 208). Se trata de una doctrina de vastos alcances históricos, que Benjamin rastrea ya en *El banquete* de Platón, y que someterá a una intensa crítica, intentando mostrar que ya en la novela de Goethe existirían lineamientos que permiten ponerla en cuestión<sup>118</sup>. La belleza de Otilie, *v.gr.*,

---

<sup>117</sup> Indicamos que se trata de una mención sucinta en la medida en que no se abordará (atendiendo al objeto específico de este estudio) la adecuación o inadecuación de la lectura benjaminiana de la estética romántica. De forma más acotada, se buscará simplemente destacar, a través de estos textos, la *lógica de pensamiento* que Benjamin busca oponer a la categoría de apariencia. Para un análisis específico de la recepción benjaminiana del romanticismo son relevantes los estudios de W. Menninghaus (2002), F. Rush (2002) y R. Gasché (2002b).

<sup>118</sup> Benjamin redactó en 1926 un artículo sobre Goethe para la *Gran enciclopedia rusa*, en el que escribió: “(...) en el contexto de sus escritos, los estudios de ciencias naturales de Goethe ocupan el lugar que, en artistas menores, suele corresponder al campo de la estética. Solo puede entenderse dicho aspecto dentro del conjunto de la obra de Goethe

es condición de su aparición en la novela, pero será para Benjamin inmediatamente conjurada: “Mas de hecho nunca se conjura sino una apariencia, en Otilie la belleza viva, que se imponía fuerte, impurificada y misteriosa en su condición ‘material’” (GS I-1: 179; OC I-1: 191). Más adelante, en el mismo sentido, Benjamin indica que la figura de Otilie “(...) solo se encuentra dominada por aquella apariencia que se extingue” (GS I-1: 193; OC I-1: 207).

Asumiendo estas consideraciones, el aserto fundamental de *GW* determina que si la obra de arte quiere entenderse como tal, entonces debe paralizar la vida y la apariencia; y, de acuerdo a Benjamin, aquello que las paraliza será lo “inexpresivo” [*das Ausdruckslose*], una categoría central de su etapa temprana, y que será entendida como aquello que funda el “contenido verdadero de la obra”. Más precisamente, lo inexpresivo es comprendido como un poder crítico [*kritische Gewalt*] que “(...) desarticula (...) lo que en toda apariencia bella todavía perdura como herencia del caos: la totalidad falsa, engañosa, la absoluta” (GS I-1: 181; OC I-1: 193). Desde esta perspectiva, se puede determinar que lo inexpresivo, como categoría “opuesta” a la apariencia (GS I-1: 194; OC I-1: 208), *despedaza* la obra, la convierte “(...) en fragmento del mundo verdadero, en el *torso* de un símbolo” (GS I-1: 181; OC I-1: 193). Teniendo esto en cuenta, un analista como Menninghaus indica que el ser del arte, para Benjamin, se juega precisamente en la “(...) paralización y despedazamiento crítico de la belleza viva” (1993: 39). De acuerdo a este mismo intérprete, se podría señalar, más radicalmente, que el conjunto amplio de la filosofía temprana de Benjamin está signado por esa categoría de oposición a lo bello y lo estético en general que es “lo inexpresivo” (Ibíd.: 37).

Es preciso consignar que la idea de un *despedazamiento* o petrificación de la obra, así como el cuestionamiento de la *vivacidad* de la obra, está fuertemente relacionada con el trabajo de Benjamin sobre el romanticismo temprano, en el que la noción de fragmentación jugará un rol decisivo, así como con su trabajo sobre el *Trauerspiel*, donde la muerte y la figura del cadáver obtienen un peso igualmente relevante. Otro antecedente a destacar es el hecho de que Benjamin,

---

si se tiene en cuenta que, a diferencia de casi todos los intelectuales de su tiempo, nunca se sintió a gusto con la ‘bella apariencia’” (GS II-2: 719; OC II-2: 335). Esta idea expresa elocuentemente el intento de Benjamin de apreciar en la misma obra de Goethe elementos que permiten desactivar la doctrina de la bella apariencia. Este empeño, cabe destacarlo, es uno de los aspectos de su intento, más amplio, de leer a Goethe a contrapelo de su reapropiación conservadora. En esa misma línea apunta la hipótesis, desplegada en *GW*, de que Goethe libró un combate contra la “cautividad mítica” [*mythischer Verhaftung*] (GS I-1: 165; OC I-1: 174), una noción central en otro ensayo como *Schicksal und Charakter* de 1919. Un análisis relevante sobre la reflexión de Goethe en relación a la estética tradicional puede verse en J. Zimmer (1999-2000).

siempre en *GW* (*GS* I-1: 181; *OC* I-1: 194), determina que su idea de lo inexpresivo no posee mejor definición que la desarrollada por Hölderlin –en sus *Anmerkungen zum Ödipus*– en torno a la “cesura” [*Cäsur*], noción que, para Benjamin, constituye fundamentalmente una suerte de *interrupción contrarrítmica*. De tal forma, tanto la “cesura” hölderliniana como “lo inexpresivo” son comprendidos por Benjamin como figuras de oposición al carácter *aparencial, orgánico y vitalista*, de la obra de arte.

En *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* [*Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*] (en adelante *BKR*), que constituye su tesis doctoral –presentada en 1916 y publicada en 1920–, Benjamin realiza una interpretación de la idea de *crítica de arte* en la *Frühromantik* que apoyará, específicamente, en un análisis de su teoría sobre la reflexión. En función de la presente problemática, interesa destacar que Benjamin rescata de la teoría estética de la *Frühromantik* los siguientes motivos: en primer lugar, aprecia como particularmente fecundo su alejamiento de la noción de crítica en cuanto “pedagogía” (*GS* I-1: 108; *OC* I-1: 106) o “enjuiciamiento” [*Beurteilung*] (*GS* I-1: 53; *OC* I-1: 53)<sup>119</sup>. En segundo lugar, indica que en el núcleo de la *Frühromantik* es hallable un motivo teórico absolutamente inédito, del que aún se deberían esperar grandes frutos para la estética, a saber: el motivo de la sobriedad [*Nüchternheit*] del arte. Y lo sobrio, esto es aquí lo decisivo, constituirá para Benjamin un rasgo de oposición al éxtasis [*Ekstase*] y la *manía* platónica (*GS* I-1: 104; *OC* I-1: 102), caracteres estos últimos que es posible referir (considerando sus comentarios sobre el *George-Kreis* o la *konservative Revolution*)<sup>120</sup> como consustanciales a la *fundamentación ritual* del arte.

---

<sup>119</sup> Un comentario de *BKR* resulta particularmente elocuente al respecto: “Solo con los románticos se impuso definitivamente la expresión crítico de arte frente a la más antigua de juez de arte. Con ello se evitaba la representación de un abrir juicio sobre obras de arte, de una sentencia dictada sobre leyes escritas o no escritas; a este respecto se pensaba en Gottsched, cuando no incluso, por ejemplo, en Lessing y en Winckelmann. Pero lo mismo se sentía en oposición a los teoremas del *Sturm und Drang*, los cuales conducían, y no precisamente a través de tendencias dudosas, sino de una fe ilimitada en los derechos de la genialidad, a la abolición de todos los principios y criterios sólidos de enjuiciamiento” (*GS* I-1: 52; *OC* I-1: 53). Esta última crítica se aborda también más adelante en *BKR*, cuando Benjamin señale que a F. Schlegel, más que a cualquier otro miembro de la *Frühromantik*, se le ha de “(...) agradecer la superación de los principios del dogmatismo estético y, además (...), la no menos importante consolidación de la crítica de arte frente a la escéptica tolerancia que en último término deriva del culto ilimitado de la fuerza creativa en tanto que mera fuerza expresiva del creador” (*GS* I-1: 71; *OC* I-1: 71). El cuestionamiento del genio creador y del carácter “pedagógico” del arte, Benjamin empieza a desarrollarlo por lo tanto desde sus primeros trabajos, y será motivo recurrente en estudios más tardíos, como, *v.gr.*, las reflexiones sobre la evitación del “mecenazgo ideológico” en la obra de Brecht.

<sup>120</sup> Al respecto, deben tenerse en consideración las reflexiones sobre la “misión sacerdotal del poeta” en el escrito sobre el círculo de George, contenido en el ensayo “*Juden in der deutschen Kultur*”; y, asimismo, las reflexiones sobre el *culto esteticista* en el escrito “*Theorien des deutschen Faschismus*”, redactado como reseña del libro *Krieg und Krieger*, editado por Jünger en 1930.

Expresado de modo elocuente en el carácter *prosaico* del arte reclamado por la *Frühromantik*, lo sobrio se distancia también de la estética tradicional por su específica comprensión de la belleza. De acuerdo a Benjamin, en efecto, los románticos alejan de su doctrina al concepto de belleza en la medida en que este estaría complicado con la noción de “regla” [*Regel*] de la estética racionalista, y, más esencialmente, porque la belleza, en cuanto objeto de deleite, placer o gusto, se contrapone justamente a la *sobriedad* que se le exige a la obra como su nota central (*GS* I-1: 106; *OC* I-1: 104)<sup>121</sup>. Es preciso destacar, además, que el motivo de lo sobrio también juega un rol central en la temprana exégesis benjaminiana de Hölderlin, estudio que cierra justamente con una intensa defensa de los rendimientos estéticos de dicha categoría (*GS* II-1: 125; *OC* II-1: 129).

Ahora bien, de forma paralela a su valoración de la *Nüchternheit* en el arte (correlativa de la crítica a la *apariencia bella*) y su rechazo de la concepción de la crítica como “enjuiciamiento”, Benjamin efectúa una operación doble que es preciso sucintamente referir: en primer término, Benjamin rescata la tentativa romántica de fragmentar la obra, pero, por otra parte, cuestionará su posterior subsunción del fragmento artístico en el “absoluto del arte” [*Absolute der Kunst*]. Según Benjamin, el romanticismo, mediante la ironía, disuelve la obra de arte como una unidad auto-clausurada, pero solo para referir finalmente esa descomposición a la totalidad unitaria que sería la “idea de arte” [*Idee der Kunst*] (*GS* I-1: 87; *OC* I-1: 86). Para Benjamin, es esta perspectiva la que permite finalmente al romanticismo entender la crítica como “(...) el medio en el que la limitación de la obra singular es metódicamente referida a la infinitud del arte y finalmente transferida a ella (...)” (*GS* I-1: 67; *OC* I-1: 68)<sup>122</sup>.

La crítica, en este sentido, *consume* a la obra, la completa, puesto que ella misma es “por necesidad incompleta respecto al absoluto del arte” (*GS* I-1: 71; *OC* I-1: 71). La crítica romántica, en efecto, no *enjuicia*, pues entiende la obra como un fragmento que posee inmanentemente una

---

<sup>121</sup> De acuerdo a Benjamin, en efecto, “[l]a doctrina según la cual el arte y sus obras no son esencialmente ni apariciones de la belleza ni manifestaciones de una emoción inmediatamente inspirada, sino un medio de las formas que se sustenta en sí mismo, ya no ha caído en el olvido desde el romanticismo, al menos en el espíritu del desarrollo artístico como tal” (*GS* I-1: 107; *OC* I-1: 105).

<sup>122</sup> Como se señaló *supra*, las bases metafísicas de esta doctrina las encuentra Benjamin en la teoría romántica sobre la reflexión. Ténganse en consideración, al respecto, la siguiente premisa enunciada en el cuarto capítulo de la primera parte (*Die Reflexion*): “No hay, pues, de hecho, conocimiento de un objeto por un sujeto. Todo conocimiento es una conexión inmanente en lo absoluto o, si se quiere, en el sujeto” (*GS* I-1: 58; *OC* I-1: 58). La centralidad de la teoría de la reflexión es tal que, de acuerdo a W. Menninghaus, un título más ajustado para el libro de Benjamin sería *La teoría de la reflexión poética en el romanticismo alemán* (2002: 19). El mismo intérprete indica que el énfasis puesto por Benjamin en la reflexión está dado por su intento, polémico, de subvertir la exégesis tradicional del romanticismo, sustentada en categorías como las de lo inconsciente o la oscuridad (*Ibid.*: 35).

fuerza, pero será la misma crítica, según Benjamin, la que complete esa fuerza disolviendo la forma singular en el absoluto. La obra, por lo tanto, es en efecto una *ruina*, pero una ruina “referida más profundamente” a la unidad y totalidad del arte (GS I-1: 86; OC I-1: 85). En último término, es específicamente esta perspectiva la que obligará a Benjamin, en los inicios de su investigación, a distanciarse de lo que juzga un remanente místico en la teoría romántica: “(...) el mismo concepto romántico de crítica es un caso ejemplar de terminología mística, y por esta razón este trabajo no es, pues, una restitución de la teoría romántica de la crítica de arte, sino el análisis de su concepto” (GS I-1: 50; OC I-1: 51). De acuerdo a R. Gasché, Benjamin no intenta, en última instancia, sino mostrar que, “paradójicamente, la sobriedad universal (...) del pensamiento romántico se convierte en el pensamiento de un Absoluto absolutamente ‘no sobrio’ (...)” (2002b: 68).

En el último capítulo del estudio, Benjamin contrapone la estética de la *Frühromantik* con la de Goethe, buscando mostrar que, para este último, no hay transición entre lo que denomina “arquetipos” [*Urbilde*] y las obras singulares, como sí la habría, en la *Frühromantik*, entre la forma absoluta y las singulares (GS I-1: 114; OC I-1: 113). Siguiendo este aserto, Benjamin entiende que, para Goethe, la relación entre lo incondicionado y las obras constituye una relación de “renuncia”, perspectiva que buscarán justamente conmocionar los románticos. Por esto, mientras los últimos comprenden la obra como fragmento, el primero lo hará como “torso” (GS I-1: 114; OC I-1: 113), una contraposición que se sustenta, en último término, en dos concepciones *metafísico-estéticas* diferentes. Y será esta perspectiva la que apoyará, finalmente, la hipótesis decisiva de Benjamin, a saber: cuestionar la *totalización* romántica mediante la misma idea, de cuño goetheano, que desarrollará en su *GW*, *i.e.*, la idea de una fragmentación sin posibilidad de comunión en la unidad plena del absoluto del arte.

La problemática de la fragmentación de la obra será un motivo igualmente determinante en *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (en adelante *UdT*), cuya redacción empieza Benjamin en 1923 y termina publicando en 1928, luego de un tortuoso y fallido proceso de habilitación<sup>123</sup>. Ya desde el principio del estudio —conviene destacarlo para apreciar lo enunciado *supra*—, Benjamin afirma

---

<sup>123</sup> El trabajo sobre el *Trauerspiel* fue presentado por Benjamin como *Habilitation* en la Universidad de Fráncfort. Franz Schultz, en primera instancia, rechazará el manuscrito y se lo hará llegar a Hans Cornelius, quien también rechazará habilitarlo (y esto tras haber pedido su opinión a su ayudante: Max Horkheimer), indicando que el trabajo era incomprensible y esotérico. Schultz, luego de la negativa de Cornelius, le solicitará a Benjamin que, por cuenta propia, renuncie al intento de habilitación. Sobre este acontecimiento es de particular interés el estudio de B. Lindner (2016b).



que la valoración del *Trauerspiel* solo se alcanzará a través de “(...) un análisis distanciado (...) que en principio renuncie a la contemplación de la totalidad” (*GS* I-1: 237; *OC* I-1: 257). Esto será así porque el *Trauerspiel* está gobernado por la idea de ruina [*Ruine*] (294), idea que, entendiendo como análogos el acontecer histórico y el natural<sup>124</sup>, fundamenta la preeminencia que otorga el *Trauerspiel* al motivo del luto. Desde esta égida de análisis será que Benjamin determine más adelante que el *Trauerspiel* se expresa mediante la alegoría, figura a la que opondrá la de símbolo:

Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. (...). Sin duda es la muerte la que excava más profundamente la dentada línea de demarcación entre la *phýsis* y el significado. (*GS* I-1: 343; *OC* I-1: 383).

Como puede apreciarse, Benjamin lee en el *Trauerspiel* precisamente los rasgos que, en los trabajos precedentes sobre Goethe y la *Frühromantik*, vienen a socavar los anhelos de significación transparente y de totalidad orgánica. Pues, en efecto, “[n]o es pensable un contraste más brutal con el símbolo artístico, el símbolo plástico o la imagen de la totalidad orgánica, que ese amorfo fragmento que resulta el ideograma alegórico” (*GS* I-1: 351; *OC* I-1: 394). Esto se vuelve más claro si se tiene en cuenta que, en el mismo pasaje de *UdI*, Benjamin señala que, atendiendo a su crítica de la unidad simbólica, el barroco puede ser entendido —al igual que el romanticismo— como una “contraparte” del clasicismo. Asimismo, y teniendo expresamente su anterior trabajo como basamento, Benjamin precisa que el romanticismo, en función de su operación de *subsunción* de la obra a la infinitud, sigue apelando a la *forma orgánica total*, mientras que el barroco, por el contrario, se consagra “íntegramente” a la mera fragmentariedad.

---

<sup>124</sup> En 1931, Adorno realizó una lección inaugural tras su ingreso a la Universidad de Fráncfort, una conferencia titulada *Die Aktualität der Philosophie*, inspirada fuertemente en el libro de Benjamin sobre el barroco, específicamente en la hipótesis de la unidad de acontecer histórico y acontecer natural. Será tal el nivel de influencia que, en una carta fechada en julio de 1931, Benjamin le indicará a Adorno que es imposible que no haga referencia al estudio sobre el *Trauerspiel* (Adorno-Benjamin 1998: 28). Análogamente, la reflexión de Benjamin es también central en la conferencia que Adorno dictó en la *Kant Gesellschaft* en 1932, titulada *Die Idee der Naturgeschichte*, aunque esta vez el nombre de Benjamin sí es citado. Al respecto, véase G. Scholem (2014). S. Buck-Morss argumenta que el pensamiento de Benjamin está presente en muchos otros de los textos tempranos de Adorno, como, *v.gr.*, el ensayo sobre Schubert de 1928 (2011: 81).

Por otro lado, y desde esta misma lógica interpretativa, Benjamin vuelve a mencionar en *UdT* la figura del torso fragmentado, específicamente como un factor clave de una estética que no busca sino disipar “(...) la falsa apariencia de totalidad” (*GS* I-1: 352; *OC* I-1: 395). Siguiendo siempre a Benjamin, la inserción recurrente en el *Trauerspiel* de lo luctuoso expresa, en último término, la fragilidad de la *phýsis*, y es esta comprensión la que lo vuelve reacto a la visión clasicista; pues, en efecto, la fragilidad cifrada en el *Trauerspiel* termina impidiendo, en el barroco, cualquier significación que se quiera plena, siendo justamente este bloqueo el que lo impulsará al derroche y la ambigüedad significativa, específicamente mediante la proliferación de los *disiecta membra* de la alegoría: “Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas. De ahí el culto barroco a la ruina” (*GS* I-1: 354; *OC* I-1: 396).

No resultará extraño, entonces, considerando los antecedentes recién referidos, que la crítica de la apariencia, en tanto en cuanto *esencia de la obra de arte*, sea reiterada en el *Trauerspiel*: “Apenas hubo alguna vez una poesía cuyo virtuoso ilusionismo haya expulsado más radicalmente de sus obras aquella apariencia que las transfigura y por la cual en un tiempo se intentó con razón determinar la esencia de la configuración artística” (*GS* I-1: 356; *OC* I-1: 399). En este mismo sentido, si en *GW* se había definido la belleza como “el objeto en su velo”, en *UdT*, por su parte, se determinará que, en el *Trauerspiel*, precisamente lo que siempre falta es “(...) velar el contenido” (*GS* I-1: 354; *OC* I-1: 399).

Análogamente, el drama barroco se caracteriza por una “falta completa de misterio”, y por prestarse como pocas piezas de arte a una idea de *crítica* entendida como “mortificación de la obra” [*Mortifikation der Werke*]. Por otro lado, y teniendo nuevamente como basamento su estudio sobre la *Frühromantik*, Benjamin determina que la idea de *mortificación* no consiste en un despertar en la conciencia de las obras vivas, “como sería en el romanticismo” (*GS* I-1: 357; *OC* I-1: 400)<sup>125</sup>. Por el contrario, y retomando ahora las ideas expuestas en *GW*, la crítica asociada al *Trauerspiel* tendría por función abatir la apariencia belleza y mortificar la obra, afirmándola justamente en su carácter de ruina.

Otra de las cuestiones que Benjamin comprende como fundamental en el *Trauerspiel* (y que se suma a los precedentes motivos críticos de la estética de la apariencia y, por lo tanto, del

---

<sup>125</sup> En una carta enviada en diciembre de 1923 a Florens Christian Rang, Benjamin reitera el motivo de la *mortificación* y su oposición a la “variante romántica”: “*Kritik ist Mortifikation der Werke. Nicht Steigerung des Bewußtseins in ihnen (Romantisch!) sondern Ansiedlung des Wissens in ihnen*” (*GB*: 323).

aura)<sup>126</sup> es su alejamiento de la teoría aristotélica de la *kátharsis* y su defensa de la “ausencia de pasión” (*apatheia*) (GS I-1: 242; OC I-1: 264), rasgos correlativos de su distanciamiento de la “fugacidad del placer” (GS I-1: 354; OC I-1: 399). Este último aspecto, entonces, debe juzgarse como análogo al cuestionamiento que Benjamin realiza de la emoción en *GW* (así como de la valoración que hace de la sobriedad del arte en *BKR* y el ensayo sobre Hölderlin). En todos los trabajos “epistemo-críticos”, por lo tanto, es hallable una explícita renuncia al *pathos* y la *emoción* en el arte, un aserto enfatizado por W. Menninghaus, quien afirma que *lo inexpressivo*, en último término, debe entenderse como un *poder paralizante* que interrumpe la emoción (*Bewegung*) y su discurso (1993: 43)<sup>127</sup>.

Considerando esto, la parálisis de la emoción debe sumarse, o, más bien, insertarse, en el objetivo fundamental de Benjamin de dislocar la *estética de la apariencia* y las categorías que le están asociadas, a saber: totalidad, armonía, organicidad, expresión, vivacidad. En este específico sentido, la subversión de los conceptos tradicionales de la estética debe entenderse como una motivación que, originándose en estos estudios estéticos tempranos, se extiende hasta el mismo *KZR*, cuyo *Vorwort* hará explícito el objetivo de abandonar las categorías estéticas tradicionales (entre ellas: creatividad, valor eterno, genialidad, misterio) para oponer una efectiva “estética materialista”. Dicho de otro modo, se puede indicar que al menos uno de los objetivos perseguidos por Benjamin, desde sus textos tempranos hasta *KZR*, consiste en oponer a la fenomenalidad estética –gobernada por las categorías antes referidas– una concepción de la obra de arte guiada, esencialmente, por las ideas de fragmentación, ruina, fugacidad y materialidad. La figura del torso supondrá, desde esa perspectiva, un cuestionamiento de la

---

<sup>126</sup> La oposición a lo orgánico y a la apariencia es hallable también en el tardío *Zentralpark*, cuyo acápite 19 indica lo siguiente: “Majestad propia de la intención alegórica: destrucción de lo orgánico y lo vivo y disipación de la apariencia”. La conexión de esta disipación con la destrucción del aura se esclarece si se tiene en cuenta la siguiente afirmación, dada en el mismo pasaje: “La renuncia a la magia de la lejanía constituye un momento decisivo en la poesía de Baudelaire (...) La falta de apariencia y la decadencia del aura constituyen fenómenos idénticos. Baudelaire pone a su servicio el medio artístico de la alegoría” (GS I-2: 670; OC I-2: 277-278).

<sup>127</sup> Menninghaus argumenta que la idea benjaminiana de lo *inexpressivo* continua la estética de lo sublime. Con todo, él mismo destaca que, a diferencia de la tradición de lo sublime en la modernidad, donde dicha categoría va ligada a la emoción, en Benjamin lo sublime está ligado a su interrupción (1993: 43). De acuerdo a F. Abadi, a quien sigo en este punto, este último aserto constituye un aspecto decisivo para oponerse a la tesis general de Menninghaus. Abadi argumenta con precisión, además, que Benjamin no usa el término sublime porque evidentemente no se adecúa a su estrategia conceptual (Abadi 2014: 172-173). Cabe añadir, además, que resulta extraño que Menninghaus no tenga en cuenta que, para Benjamin, lo sublime constituye una categoría más afín (o tributaria) de la doctrina de la percepción aurática. Téngase en cuenta al respecto lo señalado en el folio J de *PW* sobre Baudelaire: “(...) la fórmula kantiana donde se nos describe lo sublime en calidad de ‘la ley moral en mí y el cielo estrellado sobre mí’ nunca hubiera podido concebirla el habitante de nuestras metrópolis” (GS V-1: 433; OC V-1: 550).

apariencia –entendida como expresión plena de sentido y como ilusión de totalidad– que intenta develar la necesaria *historicidad*, *fragilidad* y *materialidad* de la obra<sup>128</sup>.

Todo esto quedará condensado de forma particularmente elocuente en un pasaje de *PW*. En él, no solo se aprecia la vinculación interna de las categorías estéticas tradicionales referidas *supra* –totalidad, apariencia, y también velo, misterio, lejanía, culto– sino el intento de *desactivación* que quiere efectuar Benjamin de dichas categorías a través de otras como alegoría y fragmentación. Asimismo, lo destacable de este pasaje, contenido en el folio J, dedicado a Baudelaire, es que problematiza todo esto en directa conexión con la *destrucción del aura*, permitiendo ver, sintéticamente, la conexión interna entre este capítulo y el segundo. El pasaje dice lo siguiente:

La alegoría conoce ciertamente muchos enigmas, mas ningún misterio. El enigma, en efecto, es un fragmento que conforma un todo al reunirse con otro más, con el cual encaja. Y el misterio, en cambio, se ha venido normalmente cifrando desde siempre en la imagen del velo, un viejo cómplice de la lejanía que aparece velada justamente. En cualquier caso habrá que señalar que, frente a la práctica que es propia en la pintura del Renacimiento, la del Barroco no mantendrá ese velo. Más bien lo rasga ostentosamente, aproximando incluso la propia lejanía celestial –tal como se aprecia sobre todo en los frescos pintados en los techos– hasta un punto que llega a parecer extraño y sorprendente. Esto nos confirma que, en el seno de lo que es nuestra humana percepción, el nivel de saturación alcanzado en el campo de lo aurático se ha visto sometido a oscilaciones a lo largo del curso de la Historia. (Sobre esto podríamos decir que, durante el período Barroco, la oposición entre el valor de culto y el concreto valor expositivo se vino a producir de muchos modos en el interior del arte sacro). Mas, por mucho que dicha oscilación deba analizarse en cada caso, parece aquí acertado suponer que aquellas épocas que tienden a la expresión de lo alegórico experimentan siempre, al mismo tiempo, una crisis del aura. (*GS* V-1: 461-462; *OC* V-1: 589).

---

<sup>128</sup> Que la fragmentación y materialidad de la obra sean figuras de oposición a la estética clásica lo testimonian, además, las siguientes palabras, hallables en el ensayo de Benjamin sobre E. Fuchs: “(...) el orden de valores que en Winckelmann o Goethe determinaba la consideración del arte pierde en Fuchs toda su influencia. Por supuesto, sería un error decir que la consideración idealista de las artes ha quedado con ello desquiciada. Dado que no puede suceder antes de que los *disiecta membra* que tiene el idealismo entre sus manos en calidad de ‘exposición histórica’ (por una parte) y de ‘apreciación’ (por otra parte) se hayan reunido y, por consiguiente, hayan quedado ya sobrepasados en tanto que tales” (*GS* II-2: 479; *OC* II-2: 82-83).

Ahora bien, más que la continua motivación de Benjamin por subvertir la estética tradicional, lo que se ha querido destacar en el presente apartado, en términos más específicos, es que el esclarecimiento de la doctrina sobre la *mimesis* contenida en *KZR*, particularmente la oposición entre *apariencia* y *juego*, no puede soslayar el enfrentamiento que *genéticamente* efectúa la filosofía temprana Benjamin en contra de la estética de la apariencia<sup>129</sup> (aspecto, por cierto, no muy atendido por la recepción crítica de *KZR*). En otros términos, se ha querido subrayar aquí lo siguiente: atendiendo a lo estipulado en el parágrafo VI de *KZR*, Benjamin le adjudica al cine la decisiva función de entrenar en el hombre aquellas percepciones que se requieren para lidiar con la fragmentaria vida de la metrópoli capitalista (*KZR*: 108; *EOA*: 56), y tal capacidad de entrenamiento, esto es lo destacable, Benjamin la apreciará en el cine considerando el incremento que puede realizar del factor *juego*, y, correlativamente, de la *depreciación* que esto supone en el *polo de la apariencia*. Dicho de otro modo, Benjamin está interesado (ya desde sus textos más tempranos) en superar una comprensión estética interesada prioritariamente en la labor e incidencia de uno de los dos polos de la actividad artística, a saber, el de la apariencia, soslayando el otro polo, *material* o *gestual*, constituido por el juego (fundamento de la *zweite Technik*).

Hecha esta explicitación, si en un primer apartado nos referimos a la *mimesis* en cuanto tal (particularmente a la doctrina desarrollada en *KZR*), y abordamos luego uno de sus polos constitutivos —el de la *apariencia*—, huelga ahora, de tal forma, detenerse más hondamente en el otro de los polos constituyentes, *i.e.*, en el polo del *juego* que es liberado con el decaimiento de la estética de la apariencia (y, por tanto, de la *percepción aurática*). Cabe destacar al respecto, siguiendo a P. Missac, que “la relación de Benjamin con el juego será siempre esencial y se situará en el centro de su pensamiento” (1997: 79)<sup>130</sup>. Ahora bien, es preciso advertir que, en el contexto de esta primera parte de la investigación, se persigue esencialmente barruntar los *fundamentos estéticos* que intenta pensar Benjamin para evaluar los específicos rendimientos políticos de la imagen

---

<sup>129</sup> Si la distinción entre apariencia y juego solo es tratada sistemáticamente en *KZR* (y de forma implícita en los fragmentos sobre la *facultad mimética*) es preciso mencionar que el problema del juego, como polaridad aún no liberada de la estética de la apariencia, es anunciado ya en un pasaje particularmente elocuente de *UdT*: “La historia del concepto de juego en la estética alemana conoce tres períodos: Barroco, Clasicismo y Romanticismo. Si en el primero lo que importa es el producto, en el segundo es la producción y en el tercero ambos. La misma concepción de la vida como juego, la cual a fortiori tiene que denominar así a la obra de arte, resulta extraña para el Clasicismo. La teoría schilleriana del instinto de juego apuntaba a la génesis y el efecto del arte, no a la estructura de sus obras. Estas pueden ser ‘joviales’, en efecto, aunque la vida sea ‘seria’, pero solo se pueden presentar lúdicamente cuando también la vida, frente a una intensidad dirigida a lo incondicionado, ha perdido su última seriedad. Y este fue el caso, pese a todas sus diferencias, del Barroco y el Romanticismo” (*GS* I-1: 260-261; *OC* I-1: 286-287).

<sup>130</sup> Una investigación exhaustiva sobre el problema específico del juego, atendiendo exhaustivamente a los fragmentos tempranos, puede consultarse en H. Brüggemann (2007).

técnica; y siendo estos rendimientos abordados exhaustivamente en la tercera parte del presente estudio (luego de haber ganado estos *fundamentos* más sólidos), lo que interesará esencialmente ahora del juego será su vinculación con el aspecto material de la *mimesis*<sup>131</sup>, i.e., con el cuerpo y el gesto. Será este prisma de lectura, dicho en otros términos, el que nos permitirá luego, en la tercera parte del estudio, abordar los restantes aspectos vinculados al factor juego (específicamente la *segunda técnica*, la *inervación* y la *recepción en la dispersión*, categorías que constituyen las nociones principales para pensar, en el contexto de la filosofía de Benjamin, la *política de la imagen técnica*). Como se verá en lo que sigue, un acceso particularmente revelador para problematizar el aspecto gestual de la *mimesis* está dado por la recepción realizada por Adorno y Benjamin del pensamiento de Roger Caillois.

### 3.3. Fundamentos de un materialismo antropológico

En 1938, en la *ZfS*, Adorno publica una reseña sobre el ensayo de R. Caillois *La Mante religieuse. Reserche sur la nature et la signification du mythe*<sup>132</sup>, trabajo este último publicado en 1937. En el breve fragmento que le dedica, Adorno afirma, *in nuce*, que la investigación de Caillois está motivada por el afán de mostrar la continuidad de la psicología y la mitología, ámbitos que la actual división del trabajo tendería a presentar como esferas separadas. Siguiendo ese impulso, Caillois habría encontrado en la mantis una figura o modelo que le permitiría mostrar, a partir de la fascinación histórica del hombre por tal insecto y de sus variados modos de compararse con él (cuestión documentada por Caillois con una vasta gama de mitos y relatos), que la mitología y su incidencia en la vida psíquica se reduce, en último término, a “experiencias primordiales de tipo biológico” (Adorno 2010: 165). El hombre, según Caillois, solo muy recientemente, y de forma solo parcial, se habría desligado del ritual efectuado por la mantis. En

---

<sup>131</sup> Relevante a este respecto es una reflexión desarrollada por Didi-Huberman en su estudio *Ante el tiempo*. A partir de un análisis de las mascarillas fúnebres romanas (que eran creadas no siguiendo un referente externo a representar, sino por *adherencia* directa del yeso a la cara del difunto), el teórico francés determinará lo siguiente: “La *imago* no es una imitación en el sentido clásico del término; no es fáctica y no requiere ninguna *idea*, ningún talento, ninguna magia artísticas. Por el contrario, es una imagen-matriz producida por adherencia, por contacto directo de la materia (yeso) con la materia (del rostro)” (2011: 112). La imagen, desde esta égida de análisis, constituye entonces una *encarnación material*, una *mimesis* corpórea, justamente lo que busca destacar la exégesis de Benjamin.

<sup>132</sup> El ensayo aparecerá (con mejoras y precisiones que Caillois dice deber a G. Dumézil) en una segunda versión un año más tarde, en 1938, como capítulo del libro *Le mythe et l'homme*.

términos más exactos, tal ritual ya no dominaría sus acciones, aunque sí sus representaciones (Ibíd.: 165).

Teniendo estas premisas en mente, Adorno determina como conclusión que la motivación fundamental de Caillois consiste en reducir la praxis social al mito y a la naturaleza, revelando, a través de tal reducción, que todos los anhelos humanos por romper la conexión natural son más bien “aislados y extraños a la vida misma” (Ibíd.: 165). Ahora bien, a pesar de esta crítica, Adorno arguye que la reducción de las tendencias psicológicas a procesos somáticos efectuada por Caillois hace patentes aspectos de una filosofía “verdaderamente materialista”, aspectos que, de todas formas, exigen sobrepasar el “carácter mítico” que cifra el pensamiento de Caillois (Ibíd.: 165). A pesar de su laconismo, se puede determinar que la exégesis desarrollada por Adorno ofrece un tratamiento muy preciso de la teoría de Caillois, teoría sobre la que conviene hacer algunas consideraciones.

En primer término, introduciendo su investigación, Caillois argumenta que la atracción del hombre por la mantis no se debería solamente a su aspecto antropomórfico (que indudablemente contribuye a tal atracción), sino más bien al particular comportamiento de tal insecto, específicamente al acto de devoración del macho que efectúa después del coito la hembra. Este fenómeno atraerá a tal punto al hombre que sería posible —como lo muestra exhaustivamente Caillois— documentarlo a lo largo de toda la historia y en múltiples pueblos y colectivos humanos. A partir de esta evidencia, y habiendo determinado que existiría un vínculo natural entre sexualidad y nutrición, Caillois avanza la hipótesis de que el miedo a la castración no sería, en último término, sino “una especificación más humana del temor a ser devorado por la hembra durante el coito” (1939: 74).

Dicho esto, Caillois precisa que la praxis humana que se expresa en el miedo a la castración no surge de un principio imitativo externo, *i.e.*, del hecho de *observar* una conducta exterior —en este caso la de la mantis— que luego se introyectaría psíquicamente. Por el contrario, y de forma más radical, Caillois argumenta que es la *misma naturaleza*, de forma inmanente, la que se expresa tanto en el obrar de la mantis como en la del hombre: “(...) del comportamiento del insecto a la conciencia humana, en este universo homogéneo, el camino es continuo (...) Hay la diferencia del acto a la representación, pero la misma orientación biológica organiza el paralelismo y determina la convergencia” (Ibíd.: 89). En otros términos, la natural vinculación

entre nutrición y sexualidad se expresa de *forma objetiva* en el caso del insecto, y de *forma figurada* en el caso del hombre.

De acuerdo a Caillois, otro caso en el que puede apreciarse esta diferenciación (*expresión objetiva / expresión figurada*) acontece en el fenómeno del mimetismo. Para Caillois, en efecto, la apreciación detenida del mimetismo revela un deseo de fusión con lo natural cuyo basamento sería aquello que, con Freud, vendrá a denominarse “instinto de muerte” [*Tod betriebl*]. En palabras de Caillois, se trataría del “deseo humano de reintegración a la insensibilidad general” (Ibíd.: 93). Y teniendo este segundo fenómeno en consideración, Caillois volverá a su hipótesis central, a saber, que habría unas *mismas leyes* pero con diversas aplicaciones: si en la mantis esas leyes naturales son *objetivadas* en actos concretos (devorar al macho), en el caso del hombre funcionarán más bien en el plano de las *representaciones* (mitos u otras figuraciones de la devoración). Dicho de otro modo, nuevamente, funcionan las mismas leyes pero, en el caso del hombre, estas condicionan solo las representaciones, no así la acción (Ibíd.: 102).

Años más tarde, cabe destacarlo, Caillois vuelve al problema planteado en esta primera investigación sobre la mantis, y extraerá, por cierto, conclusiones de igual tenor. En el ensayo “*A propos d'une étude ancienne sur la mante religieuse*”, publicado en *Méduse et Cie* en 1960, Caillois argumenta que el insecto y el hombre, tal como se los figura la ciencia, constituyen los dos polos extremos de una cadena evolutiva. Ahora bien, esta imagen, que podría servir fácilmente para expresar la absoluta diferenciación de las especies (atendiendo al principio evolutivo), sirve a Caillois para indicar, por el contrario, que “(...) la complejidad misma crea lazos, suscita parentescos, implica respuestas paralelas a problemas análogos” (1962: 24). Teniendo esto en cuenta, Caillois argumenta que, en los extremos de la cadena, *i.e.*, en el mundo de los humanos y en el universo de los insectos, son apreciables los dos únicos seres vivos que conocen “(...) esa especie de dimensión nueva para la especie que constituye la existencia de sociedades” (Ibíd.: 24). Sin duda hay diferencias, precisará, pues el lenguaje, *v.gr.*, se presenta en el caso de los insectos (el ejemplo de Caillois es el de las abejas) como un código de señales estático que no permite respuestas; sin embargo, y siguiendo lo declarado en su primer estudio, tales diferencias estarán apoyadas, aunque de diverso modo, en las mismas leyes naturales. Desde esta perspectiva de análisis, Caillois llegará a decir que hay un “(...) condicionamiento biológico de la



imaginación” (1939: 103) o que la función imaginativa desempeña el papel del instinto en el caso del insecto<sup>133</sup>.

La hipótesis fundamental de la exégesis de Adorno (a saber: que, en Caillois, la mitología y sus efectos en el psiquismo se reducen, en último término, a “experiencias primordiales de tipo biológico”) puede ser ampliada a partir de un comentario (más extenso que la reseña) efectuado en el *Briefwechsel* con Benjamin, y que permite iluminar varios aspectos de la recepción crítica de Caillois. Adorno testimonia haber leído el primer estudio sobre la mantis en una carta enviada a Benjamin en septiembre de 1937, en la que puntualiza al menos tres cuestiones de interés: en primer lugar, Adorno valora positivamente el que Caillois, desvalorizando el psicoanálisis, “(...) no disuelva los mitos en la inmanencia de la consciencia, que no los rebaje al nivel del mero ‘simbolismo’, sino que los asuma en su realidad objetiva”<sup>134</sup> (Adorno-Benjamin 1998: 210). No obstante esto, Adorno arguye, en segundo lugar, que lo inquietante de este análisis guarda relación con “(...) lo antihistórico, una fe en la naturaleza contraria al análisis social y, de hecho, criptofascista, que lleva finalmente a una especie de comunidad anclada en el pueblo de biología e imaginación” (Ibíd.: 210). En el segundo estudio sobre la mantis, como se vio *supra*, Caillois ha determinado que los polos extremos de la cadena “evolutiva” (la de insectos y humanos) muestran, contrariamente a la visión común, que hay lazos y parentescos, una idea que, por su radicalidad, resulta particularmente elocuente para comprender el objetivo fundamental de la crítica de Adorno, expresada en la siguiente reflexión:

(...) la cosa me parece demasiado cósmica. Y por mucho que entre el hombre y la mantis que devora cabezas no haya más que una diferencia mínima, en tanto que la imaginación tiene que habérselas en lo más profundo con el cosmos, no quiero dejar de oponer, al menos, a Caillois lo que hace tiempo dijo otro francés igualmente ilustrado: *Vive la petite différence*. (Ibíd.: 210)<sup>135</sup>.

---

<sup>133</sup> Las imágenes fantásticas, dirá Caillois, emergen en el lugar del acto provocado, es decir, como una suerte de relevo del acto animal. Esta idea la apoyará en otra de Bergson, expresada en su estudio *Les deux sources de la morale et de la religion*, de 1932: “Desempeñan un papel que habría podido ser atribuido al instinto y que lo sería sin duda en un ser desprovisto de inteligencia” (cit. en Caillois 1939: 88).

<sup>134</sup> Adorno indudablemente tiene en mente un comentario de Caillois que indica que el psicoanálisis “(...) nunca se ha puesto tan en ridículo, en las tentativas de exégesis mitográfica, como cuando pretendió encontrar a toda costa, en las circunstancias de los relatos, lo que había que buscar en su esquema dinámico: el resorte afectivo que da al mito su influencia sobre la conciencia individual” (1939: 104).

<sup>135</sup> Adorno avanza una hipótesis aún más radical: “Y voy incluso lo suficientemente lejos como para preguntarme si en un mundo en el que el hombre como *ζῷον politikon* está realmente alienado respecto de lo biológico, la

Ahora bien, habiendo realizado una defensa parcial de la crítica de Caillois al psicoanálisis, y criticado, por el contrario, su *reduccionismo antihistórico*, Adorno determinará, en tercer lugar, y en consonancia con lo estipulado en su reseña, que lo más original del estudio (a pesar de considerarla una modulación de la teoría freudiana de la sublimación), es “(...) la determinación de la relación entre imaginación humana y praxis zoológica” (Ibíd.: 210). Es de destacar, con todo, que el reproche fundamental de Adorno, según sus propias palabras, no apuntaría hacia la “metafísica de la naturaleza” que rige el estudio de Caillois, sino a lo que constituye una suerte de “materialismo vulgar” (Ibíd.: 210). Tal afirmación, como recién se indicó, está en consonancia con la reseña, pues en esta, recuérdese, se indica que habría en Caillois “aspectos” de una filosofía materialista, aspectos que, para ser realmente efectivos, deberían depurar su máscara mítica. Pero, ¿por qué ha omitido Adorno, en su reseña, el término “materialismo vulgar”? ¿Se debe solamente al requerimiento de formalidad que impone un comentario bibliográfico? Para avanzar en esta dirección es preciso volver a Benjamin y abordar ahora su propia recepción del pensamiento de Caillois.

Es sabido que Benjamin, durante su estancia y exilio parisino, asistió desde 1937 a las reuniones del *Collège de Sociologie*, fundado ese mismo año por Leiris, Caillois y Bataille. La reseña de Adorno sobre Caillois, por lo tanto, así como los comentarios preliminares discutidos con Benjamin, son coetáneos de la asidua presencia de Benjamin en las reuniones del grupo francés. Esta vinculación biográfica, aparte de los comentarios consignados en su correspondencia —principalmente con Adorno y Horkheimer—, tendrá una expresión teórica, en la filosofía de Benjamin, en otra reseña, un brevísimo comentario publicado en el mismo ejemplar de la *Z/S* en el que Adorno ha publicado la suya, y que tuvo como específico objeto de discusión el ensayo “*L’aridité*”, publicado por Caillois en la revista *Mesures* en abril de 1938. La reseña sobre Caillois —según el testimonio recogido en una carta enviada a Adorno en agosto de 1938— es una reformulación de un comentario que le ha hecho Benjamin a Horkheimer en una carta fechada en mayo del mismo año. Otro dato relevante a consignar es el hecho de que, por su cercanía con Bataille y Caillois<sup>136</sup>, y teniendo en cuenta el tono crítico de su comentario, Benjamin solicitará a

---

separación de estos ámbitos no tendrá más bien un significado armonizador por la vía de su temprana liquidación que el significado propio de su buen sentido dialéctico” (Adorno-Benjamin 1998: 210).

<sup>136</sup> La investigación ha podido mostrar que Benjamin asistió con cierta regularidad a las sesiones del *Collège de Sociologie sacrée*, y que llegó a entablar una relación cercana con Bataille, al punto de encomendarle a él, en su calidad de

Horkheimer (en otra misiva de agosto de 1938) omitir un párrafo sobre Bataille y publicar la reseña bajo seudónimo (se publicará, en efecto, bajo el anagrama J. E. Mabian), para así evitar la molestia de Caillois.

¿Qué señala Benjamin en estos pasajes sobre Caillois? Conviene citar *in extenso* uno de los pasajes de la carta a Horkheimer referido a Caillois, que se copiará íntegramente en la reseña para la *ZfS*:

Esta *dialectique de servitude volontaire* arroja luz sobre unos procesos inquietantes, enredados, de pensamiento, en los que haraganea un Rastignac cuyos cálculos no apuntan a la casa de Nucingen, sino a la clac de Goebbels. La famosa capacidad de Caillois gira en este ensayo en torno a un objeto a propósito del que solo cabe manifestarse en forma de insolencia. Repugna ver cómo los rasgos caracterológicos, históricamente condicionados, del burgués actual (...) irrumpen juntos mediante su hipóstasis metafísica en una *remarque* en el margen de la época cincelada con un elegante buril. Los trazos agolpados de este dibujo arrojan todos los rasgos de la crueldad patológica. Procura de una vez por todas el fundamento inapelable para la apertura del ‘sentido superior’, que late en la entraña del capitalismo monopolista, que ‘prefiere dedicar sus medios a la destrucción que aplicarlos a la utilidad o a la felicidad’. Cuando Caillois dice que ‘*on travaille à la libération des êtres qu'on désire asservir et qu'on souhaite ne voir obéissants qu'envers soi*’, se limita a caracterizar del modo más nítido la praxis fascista. (Adorno-Benjamin 1998: 265).

Siguiendo estas palabras, se puede concluir que, para Benjamin, la investigación de Caillois ofrece un *fundamento legitimador* (el “sentido superior” [*höheren Sinnes*]) para el capitalismo monopolista, el cual supondría, en última instancia, una legitimación del fascismo. En este específico sentido, Benjamin piensa el trabajo de Caillois como “protofascista”, de un modo semejante a la caracterización realizada ya previamente por Adorno (la de “criptofascismo”<sup>137</sup>).

---

funcionario de la *Bibliothèque Nationale* de París, el resguardo de una importante cantidad de manuscritos al momento de escapar de Francia. Esta cercanía será la que impulse a Benjamin a sacar su nombre de la reseña. De manera análoga, Benjamin decidirá publicar el escrito bajo seudónimo porque Caillois era gran amigo de Roland de Renéville, funcionario de la oficina de nacionalización que estaba encargado de evaluar la situación específica de Benjamin (tal como queda consignado en una carta enviada a Horkheimer en noviembre de 1938). Sobre el vínculo de Benjamin con el *Collège de Sociologie* son relevantes los estudios de H. Eiland – M. Jennings (2014) y T. Miller (1998).

<sup>137</sup> Un testimonio efectuado en 1969 por P. Klossowski da cuenta elocuente de la recepción profundamente crítica que, bajo el rótulo genérico de “esteticismo prefascista”, hacía Benjamin del trabajo desplegado en el *Collège de Sociologie*: “Desconcertado ante la ambigüedad de la a-teología ‘acefálica’, Walter Benjamin nos objetaba las

Es el mismo Benjamin, de hecho, quien, al inicio de su reseña, indicará que las reservas de Adorno ante el pensamiento de Caillois están “altamente justificadas” (*GS* III: 549). Además, teniendo en cuenta la conexión vinculante, según Benjamin, entre el fascismo y el mito<sup>138</sup>, se puede colegir que su resistencia a la teoría de Caillois guarda relación justamente con la capa mítica que recubre el pensamiento de este, de modo análogo a lo planteado por Adorno. Siguiendo esta perspectiva, es preciso advertir, por lo demás, que, “de forma clásica”, como ha señalado J.-M. Gagnebin (1993: 25), Benjamin “oponía el mito a la historia”<sup>139</sup>.

Para ilustrar lo anterior, téngase en consideración lo siguiente: a diferencia de lo que hará con Marx, Blanqui o Baudelaire, entre otros, Benjamin no ofrece comentario de ningún tipo sobre Caillois en *PW*, pero las citas que añade ahí de su reflexión serán copiosas y, en cierto sentido, decisivas, ya que el único texto de Caillois que inserta en la composición de *PW* (a saber: “*Paris, mythe moderne*”, publicado en la *Nouvelle Revue Française* en 1937), funciona como *antítesis* exacta de lo que Benjamin busca efectuar, a saber: la disolución de la permanencia del mito<sup>140</sup>. Al respecto, es preciso tener en vista las siguientes palabras de Caillois, en el cierre de su estudio: “(...) existen ventajas sustanciales en estudiar la literatura independientemente de todo punto de vista estético, y en considerar más bien su papel de influjo, (...) su función de mito (...)” (1939: 219). La literatura, para Caillois, acrecentará ampliamente su poder si accede a esa *función mítica* que la estética busca reprimir<sup>141</sup>; una idea que le permitirá formular una hipótesis crucial para Benjamin —que la insertará por ello en *PW*, específicamente en el legajo C—, y que versa sobre París:

---

conclusiones que había sacado de su análisis de la evolución intelectual burguesa alemana —es decir, que en Alemania ‘la sobrevaloración metafísica y poética de lo incommunicable’ (en función de las antinomias de la sociedad capitalista industrial) había preparado el terreno psíquico favorable a la expansión del nazismo” (P. Klossowski 2011: 1). Un tratamiento exhaustivo de la génesis y del despliegue intelectual del *Collège de Sociologie* puede consultarse en D. Holler (1995).

<sup>138</sup> A guisa de ejemplo, Benjamin señalará, en su estudio sobre Jochmann, que “los fascistas quieren nada menos que adueñarse del mito como tal” (*GS* II-2: 582; *OC* II-2: 193).

<sup>139</sup> En esta misma dirección interpretativa, pueden consultarse los estudios de B. Lindner (2009), R. Rochlitz (1992) y J. Fürnkas (1998).

<sup>140</sup> En un estudio sobre *PW*, I. Wohlfarth señala que la “modernidad mítica” que problematiza Benjamin busca expresamente diferenciarse de otras reflexiones sobre el mito, entre ellas la de Caillois (2011: 261).

<sup>141</sup> De acuerdo a Caillois, “(...) cuando el mito pierde su poder moral de compulsión, es cuando se convierte en literatura y en objeto de goce estético” (1939: 193). Un poco antes, Caillois ha indicado que el mito es “por antonomasia colectivo”. Atendiendo a lo estudiado en el capítulo 2 sobre *DE*, es lícito colegir que la *reactivación mítica* de Caillois sigue amparada en el modelo de comunicación artesanal (marítimo-agrario), y, por tanto, a la doctrina del valor de culto.

El escritor romántico (...) se vuelve en dirección a (...) una poesía de evasión y refugio. La tentativa de Balzac y Baudelaire es sin embargo justamente inversa: tiende a integrar en el seno de la vida aquellas exigencias que los románticos se resignaban a satisfacer en el plano del arte solamente (...). Por eso dicha empresa se encuentra emparentada con el mito, parentesco que siempre significa el aumento intensivo del papel de la imaginación en nuestra vida”. (R. Caillois 1939: 216-217).

En vistas de este “aumento intensivo de la imaginación” (imaginación que, recuérdese, es al hombre lo que la función instintiva es al insecto) y considerando que, para Caillois, el sentimiento moderno “se hace teoría del poder o, cuando menos, de la energía” (1939: 212), no resultará extraño que Benjamin pueda indicar, en su reseña a *L’Aridité*, que su pensamiento se vincula a la “pandilla del autoritario jefe de propaganda” (*GS* III: 549) (referido en la carta a Horkheimer directamente con el nombre de Goebbels). En síntesis, si Caillois despliega, a ojos de Benjamin, un intento de *reactivación del mito*, su propio quehacer, principalmente el de *PW*, será inversamente el de *desactivarlo*, para así “despertar del sueño de la historia”<sup>142</sup>. Y será justamente esta contraposición la que haga indicar a Benjamin que la reflexión contenida en “*Paris, mythe moderne*” debe “relacionarse con Haussmann” (*GS* V-1: 203; *OC* V-1: 254), el “arquitecto demoledor” que, en otros legajos de *PW*, es interpretado como uno de los gestores fundamentales de la *fantasmagoría* parisina que Benjamin buscará conmocionar.

Benjamin, como se aprecia, busca remover la capa mítica que cubre el pensamiento de Caillois, de forma semejante al cuestionamiento inicial que hiciera Adorno. Ahora bien, en la carta enviada a Adorno en octubre de 1937, Benjamin indica, luego de afirmar su acuerdo con la crítica general de Adorno (sobre todo en lo concerniente a la restricción de la función política en el trabajo sobre la mantis), no estar seguro de que su pensamiento –el de Caillois– se pueda caracterizar como un “materialismo vulgar” (Adorno-Benjamin 1998: 216). Benjamin, en otros términos, parece estar más convencido que Adorno de los “aspectos materialistas” de la reflexión de Caillois. Lo decisivo aquí, sin embargo, es que es posible ver en este testimonio algo más que un *diferendo nominal* para caracterizar la reflexión de Caillois. Para avanzar en esta dirección es preciso atender a la recepción que hiciera Adorno de los dos trabajos de Benjamin más

---

<sup>142</sup> Benjamin lo declara expresamente en el folio N de *PW*: “(...) lo que aquí se pretende es disolver precisamente la “mitología” dentro del espacio de la Historia”. *GS* V-1: 571; *OC* V-1: 735.

importantes del año 1936, *KZR* y *DE*. En una carta del 6 de septiembre de 1936, Adorno escribe a Benjamin lo siguiente:

(...) no estoy conforme con la tendencia a reducir el gesto de la inmediatez (...), no tanto a la inmediatez en sentido hegeliano, filosófico-histórico, cuanto al gesto en sentido somático. Y esta diferencia me ha llevado al centro de nuestra discusión como difícilmente podría hacerlo otra. Pues todos los puntos en los que, a pesar de la más fundamental y concreta coincidencia, difiero de usted, pueden agruparse bajo el título de un *materialismo antropológico* al que no puedo adherirme. Parece como si para usted la medida de la concreción fuera el cuerpo humano. Pero es este un tipo de ‘invariante’ que creo que deforma lo decisivamente concreto (justamente la imagen *dialéctica*, y no la arcaica). Por ello me incomoda cada vez que usted utiliza el término ‘gesto’ y otros similares (...); y si no me equivoco la *sobretenión* de la dialéctica en el sentido de una aceptación demasiado precipitada de la cosificación, en la medida en que supone un “*test*” conductista para el cuerpo (es decir, lo que yo tenía en contra del trabajo sobre la reproducción), no es sino la imagen invertida de una ontología no dialéctica del cuerpo (...). Creo que nuestra discusión empezará a ser fructífera (siempre con la vista puesta en la *ultima philosophia*, los *Pasajes*), cuando logre hacer que le resulte a usted evidente la unidad de estos dos motivos críticos. (Adorno-Benjamin 1998: 151).

Tal como expone Adorno, el diferendo fundamental con Benjamin, aquel donde confluyen “todos” los puntos de desacuerdo, guarda relación con un *materialismo antropológico* [*anthropologische Materialismus*] que no hace sino pensar en función del *gesto*, y del gesto en sentido específicamente *somático*. Teniendo en cuenta este aserto, y en vistas de la crítica que Adorno realizara contra Caillois (a saber: reducir la mitología y la vida psíquica a “procesos somáticos”) resulta ciertamente difícil no pensar que Benjamin, al momento de discutir la “vulgaridad” del materialismo de Caillois, está en último término defendiendo su propia filosofía, *i.e.*, buscando diferenciar su propia *filosofía del gesto* de aquella *filosofía mítico-somática* de Caillois. Se puede determinar que diversos lineamientos conceptuales de la filosofía de Benjamin (apreciables, cabe destacarlo, considerando incluso únicamente la estructura de *KZR*) permiten determinar que Adorno está ciertamente en lo correcto al afirmar que el problema del *gesto* constituye el núcleo de la filosofía de Benjamin. Sin embargo, y en la misma carta recién referida, Adorno enuncia una hipótesis que da cuenta de una incompreensión manifiesta del “materialismo antropológico”

de Benjamin, una hipótesis que, a su vez, permite medir la distancia que Benjamin busca instalar respecto al materialismo de Caillois. El pasaje decisivo para esclarecer esto es el siguiente:

Parece como si para usted la medida de la concreción fuera el cuerpo humano. Pero es este un tipo de “invariante” que creo que deforma lo decisivamente concreto (justamente la imagen *dialéctica*, y no la arcaica). Por ello me incomoda cada vez que usted utiliza el término “gesto” [*Geste*] y otros similares (...).

Adorno no acepta el uso de la categoría de gesto y la categoría de cuerpo pues, a sus ojos, constituyen una “invariante” que deforma lo decisivamente concreto. Adorno, como se indicó *supra*, está en lo cierto cuando determina que cuerpo y gesto constituyen el núcleo del pensamiento de Benjamin, pero se equivoca *categorícamente* cuando entiende que tales categorías constituyen una “invariante”; pues, en efecto, cuerpo y gesto deben pensarse siempre, para Benjamin, como estructuras *históricamente determinadas*, y, por lo tanto, como elementos en continuo *devenir* y *mutación*. La hipótesis fundamental para clarificar esta idea es indudablemente (manteniéndonos siempre en el contexto referido por Adorno, *i.e.*, el de KZR) aquella desarrollada en el parágrafo IV, en el que Benjamin señalará que el “(...) modo en que se organiza la percepción (...) está condicionado no solo de manera natural, sino también histórica” (KZR 101; EOA: 46)<sup>143</sup>. En otros términos, habría para Benjamin *organizaciones históricas de la percepción*. Con todo, el recorrido desplegado hasta el momento nos permite determinar que, incluso sin tener en vista KZR, la *variabilidad perceptiva* ya ha sido tematizada por Benjamin previamente, justamente en los trabajos sobre la *mimesis*.

En el capítulo primero, en efecto, se refirió uno de los *Protokolle zu Drogenversuchen*, un fragmento en el que Benjamin, a partir de una cita de Jensen, refiere la idea de una “percepción homogénea”, percepción que luego, en KZR, será entendida como aquella percepción entrenada en la captura de “lo siempre-igual” [*das Immergleiche*]. La percepción homogénea, como dice el propio Benjamin, lo que hace primordialmente es generar *correspondencias*, aserto que permite entender tal facultad como otro nombre, o como una *modulación histórica*, de aquella *captura* y *producción* de semejanzas que es la *facultad mimética*. Y tal *facultad mimética*, como se vio *supra*, será

---

<sup>143</sup> Este problema, el de la *variabilidad de la percepción*, será tratado *in extenso* en la tercera parte del estudio.

pensada por Benjamin, nuevamente, como una *facultad mutable*, que varía históricamente (en consonancia, de tal forma, con lo estipulado en el párrafo IV de KZR).

En otros términos, la facultad mimética, como la percepción, como el cuerpo o el gesto, no pueden ser pensados como estructuras dadas, sino como potencias que van articulando y componiendo nuevas formas de constitución y realización sociohistórica. Es lo que el fragmento referido en el capítulo primero sobre el surrealismo hacía patente, a saber, que la *phýsis* se organiza técnicamente (GS II-1: 310; OC II-1: 316). Y, a su vez, será justamente esto, el hecho de que la *mimesis* no sea una estructura dada, lo que obligará a pensarla necesariamente más allá del ámbito de lo natural: “El arte es una propuesta de mejoramiento [*Verbesserungsvorschlag*] dirigida a la naturaleza: un imitarla cuyo interior escondido es un ‘mostrarle cómo’. El arte es, con otras palabras, una mimesis perfeccionadora [*Vollendende Mimesis*]” (KZR: 155; EOA: 117)<sup>144</sup>.

Ahora bien, ¿en qué medida este materialismo se distinguiría del “materialismo de Caillois? Atendiendo a las premisas expuestas *supra*, se puede determinar que Benjamin no podrá entender como “vulgar” el pensamiento de Caillois porque, al igual que este, entiende que el cuerpo es la verdadera zona de indagación de una filosofía materialista. Sin embargo, y a diferencia de Caillois, Benjamin comprende que esa materialidad corporal no es un *núcleo invariante*, una suerte de resorte interno que, a pesar de *modularse* históricamente, se alza, transhistóricamente, sobre “las mismas leyes biológicas” [*lois biologiques*] (R. Caillois 1939: 102). Un aspecto particularmente revelador para esclarecer este punto es el siguiente: en *La Mante religieuse*, Caillois señala, en concordancia con lo expuesto *supra*, que si bien la *imaginación mítica* es esencialmente social, su “inervación”, sin embargo, es “(...) de esencia afectiva y se refiere a los conflictos primordiales ocasionalmente suscitados por las leyes de la vida” [*lois de la vie*] (Ibíd.: 104). Lo significativo de tal argumentación es que, ya al final de su estudio, para sintetizar la hipótesis fundamental que ha venido desarrollando (*i.e.*, que la “imaginación mítica” sigue leyes biológicas), Caillois usa el término “inervación” [*innervation*], *i.e.*, el mismo término que, en KZR,

---

<sup>144</sup> La *mimesis*, en efecto, no está subordinada a lo natural, una idea que está en consonancia, o, más bien, *fundamenta*, la hipótesis de que el aura no es una propiedad natural de los objetos, como se analizó en el capítulo 2. Se puede determinar, en último término, que la caracterización que Benjamin hace de Baudelaire (a saber: que “no se sentía movido a entregarse al espectáculo de la naturaleza” (GS I-2: 563; OC I-2: 152)), es aplicable sin duda a su propio pensamiento. La crítica de la *artisticidad* y la defensa de un arte-ingenieril, por su parte, no son sino expresiones de esta hipótesis de base, una hipótesis cuya motivación no es otra que exponer la *escisión* con la naturaleza, liberar la potencia de la *segunda técnica* y desactivar la falsa ilusión de  *fusión* con lo orgánico.



Benjamin utilizará (otorgándole una densidad filosófica tal que supondrá entenderlo como *concepto técnico*) para pensar la *potencialidad política* de la imagen técnica.

Y la diferencia será *sustancial*: Caillois usará el término *innervation* como una suerte de *raíz*, de base material que —siendo *invariable* al interior de la *variabilidad formal* de la imaginación— está *encarnada* en el hombre. La imaginación mítica, en efecto, es social, y en ese sentido es variable, pero en su *núcleo interno*, en su capa más honda, según Caillois, está engarzada en los nervios, *inervada*. Benjamin, por el contrario, entendiendo que la facultad superior del hombre (*i.e.*, la *facultad mimética*) es variable, entenderá por *inervación* el modo, siempre diverso, en que el cuerpo genera vínculos fisiológicos inéditos con el entorno, nuevos acoplamientos que modifican, y *configuran*, su composición interna. *Inervación*, en otros términos, no refiere el carácter “invariante” del cuerpo (como pensara Adorno), sino, de forma inversa, su estructura *potencial, abierta y mutable*.

En el desarrollo del presente capítulo se ha podido atisbar, *in nuce*, lo siguiente: la *mimesis*, de acuerdo a Benjamin, poseería dos membranas, a saber: la apariencia y el juego. Establecido esto, se pudo determinar —luego de apreciar el *estatuto histórico* que Benjamin adjudica a la *facultad mimética*— que el *marchitamiento* de la *estética de apariencia* (doctrina esta última ampliamente cuestionada en el pensamiento temprano de Benjamin) supone un incremento del “espacio de juego” [*Spielraum*], y que este incremento supone una intensificación del campo de acción material, corporal y gestual, de la praxis humana. Teniendo esto en cuenta, en este último apartado se ha vuelto necesario referir sucintamente la categoría de *inervación*, pues es con ella, en último término, que Benjamin piensa las posibilidades políticas de la imagen técnica, específicamente del cine. Pues será el cine, en efecto, el agente que, según Benjamin, podría liberar ese “espacio de juego”, *i.e.*, posibilitar una efectiva *inervación* con el entorno configurado por la técnica moderna (el *sistema de aparatos*). Asumiendo estas premisas, se puede colegir entonces que la liberación del “espacio de juego” no hace sino abrir (o introducir) la reflexión sobre el gesto y la *inervación*<sup>145</sup>.

---

<sup>145</sup> Se puede explicitar de otro modo: a partir de esta distinción, Benjamin determinará que la reproductibilidad técnica —retomando así el inicio del texto, pero desde una *articulación más profunda* del texto— consiste primordialmente en una apertura del *espacio de juego*, es decir, en una liberación del arte de su exclusiva (o, más bien, excesiva) fundamentación en la apariencia. El declive del aura supondrá entonces, desde esta perspectiva, el tránsito hacia una *fundamentación política* del arte, en la medida en que la *zweite Technik* (*i.e.*, el juego) tendrá por función primordial la de entrenar la percepción en función del nuevo entorno, un entrenamiento político que Benjamin capitalizará con la noción de “*inervación*”. *Inervación* refiere así una *acción*, una *praxis*, y no un *estado*.

Este anudamiento entre juego, gesto e invención, cabe destacarlo, se hará explícito incluso antes de su abordaje sistemático en *KZR*. En efecto, en el *Programm eines proletarischen Kindertheaters*, escrito a fines de 1928, Benjamin aborda el problema de la educación infantil también desde el marco de su teoría del gesto, dando algunas valiosas indicaciones. En primer lugar, Benjamin indica aquí que el problema formativo decisivo no guarda relación tanto con la instrucción científica, entendida como *transmisión ideológica*, ni tampoco con la educación entendida como un método, sino con la creación de un “marco” en que se desarrolle la interacción con el aprendiz. Benjamin apoyará entonces su reflexión en los análisis de K. Fiedler, para mostrar que “[c]ada gesto infantil es a su vez invención creadora en conexión exacta con la correspondiente invención receptiva” (*GS* II-2: 766; *OC* II-2: 383-384). En esta misma dirección, en un breve fragmento escrito un año después, titulado “Para una teoría sobre el juego”, Benjamin indicará, como entrada para acceder al problema del juego, que “[u]na cosa es sin duda cierta: la invención motriz es decisiva, tanto más cuanto más emancipada de las percepciones visuales” (*GS* VI: 188; *OC* VI: 266)<sup>146</sup>. Cabe agregar, además, y siguiendo en esto a C. Salzani (2009: 186), que el interés de Benjamin en el juego está centrado en el “carácter no-individual” que posee, *i.e.*, en la potencia política de colectivización (mediante la *citabilidad* del gesto) que puede hacer germinar.

El recorrido emprendido en esta primera parte de la investigación nos ha llevado, finalmente, al problema del juego, el gesto y la invención (y, considerando la definición de juego ofrecida en *KZR*, a la distinción entre una *primera* y una *segunda técnica*). En términos estructurales, esto no es indudablemente nada accidental, pues Benjamin ahondará en la idea de invención (*i.e.*, en el rendimiento político de la *segunda técnica*) solo después de haber esclarecido la problemática del aura y de la mimesis; esto en la medida en que el decaimiento de la apariencia —membrana de la mimesis y fundamento de la *percepción aurática*— posibilita justamente la intensificación del juego —la otra membrana de la mimesis y fundamento de una percepción inédita, la requerida para el nuevo contexto epocal—.

---

<sup>146</sup> Que Benjamin intente liberar el polo material-gestual de la mimesis se puede apreciar en otro fragmento, titulado *Das Ornament* (y fechado en 1935, año en que se comenzó *KZR*). Cuestión destacable de este escrito, además, es que esa liberación se asocia directamente a la superación del mito: “*Es ergäbe sich in diesen Zusammenhängen eine Polarität der Zentren des mimetischen Vermögens im Menschen. Es verlagert sich vom Auge auf die Lippen, dabei den Umweg über den gesamten Leib nehmend. Dieser Prozeß würde die Überwindung des Mythos einschließen*” (*GS* II-3: 958).

Esta estructura, como se pudo ver, esta a su vez apoyada, en términos sistemáticos, en el hecho de que la distinción entre *Kultwert* y *Ausstellungwert* (como se expone en la nota referida del párrafo XI) está encerrada en la distinción, más importante, de apariencia [*Schein, erste Technik*] y juego [*Spiel, zweite Technik*]. Más que el problema de la pérdida del valor cultural (teológico) del arte, por lo tanto, el verdadero meollo de KZR, como se consignó al cierre del segundo capítulo, es la *actividad psicofísica de la percepción*, aunque el tratamiento cabal y exhaustivo de este problema exige, necesariamente, atravesar esa primera capa (estructural y sistemática) constituida por las problemáticas analizadas en este capítulo y en el precedente, a saber, en el problema del aura y la mimesis. Con este basamento teórico ganado, el presente estudio ya puede abocarse al tratamiento más hondo de aquellas categorías que constituyen el fundamento último de KZR, a saber: *percepción, aparato, inervación y recepción en la dispersión*. Será con ellas, en efecto, que Benjamin intentará pensar finalmente la *política de la imagen técnica*. En otros términos, será con dichas categorías (*tecnostéticas*) con las cuales deba meditar, en último término, el denso problema de la “politización del arte” [*Politizierung der Kunst*] que podría subvertir la *fundamentación mítica* del arte.

Ahora bien, es preciso mencionar que con esta última noción, la de *Politizierung der Kunst*, enunciada en el párrafo XIX de KZR, Benjamin busca cuestionar un fenómeno específico que entiende como contrario, a saber, el de la “estetización de la política”. Teniendo esto en consideración, resultará ciertamente imposible desarrollar una exégesis cabal y exhaustiva sobre el problema de la *politización del arte* —i.e., sobre la potencia política de la imagen generada por aparatos— sin ahondar necesariamente en el problema correlativo de la *estetización de lo político*. Es lo que haremos ahora, sucintamente, en la segunda parte de la investigación.

## Segunda parte

*Fiat ars, pereat mundus*

Sobre la estetización de la política

## Capítulo 4

### Obra de arte total

#### 4.1. Despertar del sueño de la historia: preámbulo metodológico

El objetivo fundamental de la presente investigación es estudiar la reflexión benjaminiana sobre la *potencia política* de la imagen técnica, particularmente la imagen cinematográfica; y si la imagen técnica (*i.e.*, aquella generada por *aparatos*) constituye para Benjamin el factor *estructurante* del arte contemporáneo, indagar la política de la imagen técnica no supone otra cosa, entonces, que explicitar el problema de la “politización del arte” [*Politisierung der Kunst*]. Ahora bien, el problema de la politización del arte (de la imagen técnica) no podrá ser cabalmente explicitado si no se atiende, correlativamente, al fenómeno opuesto, *i.e.*, al de la “estetización de la política” [*Ästhetisierung der Politik*], puesto que Benjamin, expresamente, entenderá que la *politización del arte* es un fenómeno *antitético* o una respuesta [*Antwort*] de oposición a aquello que define a la *estetización de la política*. Por lo tanto, no se podrá comprender en qué consiste esa respuesta si no se tiene en consideración, *necesariamente*, cuáles son la estructura y los rasgos que definen la estetización de la política. Con todo, hay un segundo aspecto a considerar para apreciar la *necesidad* de este paso metodológico.

Abocado desde el año 1928 a la configuración de *PW*, el estudio que entenderá como su proyecto filosófico fundamental, Benjamin se encuentra ya a mediados de 1930 con un trabajo de extensión y proyecciones considerables, con una estructura de trabajo bosquejada y una ingente cantidad de citas, comentarios y reflexiones que irá poco a poco insertando en dicha estructura (asumiendo, por cierto, principios formales del montaje (cf. G. Richter 2006: 135; S. Buck-Morss 2001: 252). El objetivo de este proyecto, atendiendo a los testimonios que Benjamin efectuará en diversos contextos, consistirá en realizar la “protohistoria” [*Urgeschichte*] de la modernidad, labor que supone pesquisar el plexo amplio de estrategias y dispositivos que la política reaccionaria habría desplegado en el siglo XIX para darle continuidad a las *fuerzas míticas* y, con ello, perpetuar el *continuum* de la historia *en cuanto* catástrofe, como se indica en la tesis IX

de *ÜG* (“catástrofe permanente” [*Katastrophe in Permanenz*]), que siempre ha tenido lugar, se dirá análogamente en *Zentralpark* (*GS* I-2: 660; *OC* I-2: 266)). En último término, esta *protohistoria de la modernidad* permitiría explicar la expansión europea del fascismo y su carácter mítico: “El fascismo –llega a decir Benjamin desde esa perspectiva– quiere nada menos que adueñarse del mito como tal” (*GS* II-2: 582; *OC* II-2: 193)<sup>147</sup>. Ahora bien, si la estetización de la política, como se irá viendo *infra*, no es sino una *reactivación del mito* que busca hacer dormir a las “fuerzas constructivas de la humanidad” (*KZR*: 199; *OC* I-2: 353) que permitirían “despertar del sueño de la historia”<sup>148</sup>, se puede colegir entonces que *PW*, en última instancia, no es sino un intento por reflexionar sobre la *estetización de la política*<sup>149</sup>.

Benjamin interrumpirá la redacción de este proyecto de cartografía del horror que es *PW* en múltiples ocasiones, obligado, la gran mayoría de las veces, por la necesidad de redactar, por encargo, ensayos, artículos periodísticos o conferencias, para así poder subsistir<sup>150</sup>. Una de estas interrupciones, sin embargo, es vista por el propio Benjamin como un requerimiento de otro orden, como un paso *metodológico* necesario en función de la misma composición interna de *PW*. En una carta dirigida a W. Kraft en octubre de 1935, Benjamin señala al respecto lo siguiente:

(...) me esfuero por dirigir mi telescopio más allá de la bruma ensangrentada del XIX (...) Voy a empezar, evidentemente, por fabricar yo mismo ese telescopio, y en esa tarea he sido el primero en encontrar algunas proposiciones fundamentales de la estética materialista. Estoy justamente escribiéndolas en un breve escrito programático. (*GB*: 698; cit. en B. Tackels 2012: 384)

<sup>147</sup> Teniendo esto en consideración, se podría indicar, parafraseando a Foucault, que *PW* no es sino un intento por desarrollar una “ontología del presente”. Y, al mismo tiempo, considerando la *situación vital* de Benjamin, un hombre que escapa justamente del fascismo, *PW* puede ser entendido también como una “hermenéutica de sí mismo”, un intento por pensar y subvertir el propio proceso de subjetivación que padece como exiliado. Un análisis relevante de este vínculo puede verse en el trabajo de A. Brossat, quien señala, a nuestro juicio certeramente, que Benjamin es un “desaparecido político” y uno de los “vencidos de la historia” que refirió en su último manuscrito (*i.e.*, *ÜG*). Cf. A. Brossat (2014: 147).

<sup>148</sup> Es de destacar que el título original mentado por Benjamin era *Pasajes de París. Cuento de hadas dialéctico* [*dialektische Feerie*]. Cf. Adorno-Benjamin 1998: 97 y *GB*: 455.

<sup>149</sup> Con la salvedad, cabe destacarlo, de que también son analizados prácticas y acontecimientos que buscan conmocionar esa *estetización de la política*, despertar del sueño de la historia o frenarla como *continuum* catastrófico. Es célebre al respecto la inversión de la tesis marxista efectuada por Benjamin en uno de los paralipómenos de *ÜG*, a saber: las revoluciones no serían el motor de la historia (como pensara Marx), sino su freno (cf. *GS* I-3: 1232). Entre esas prácticas y acontecimientos subversivos deben contemplarse, entre otros, la imaginería utópica de Ch. Fourier y la Comuna de París. Sobre el análisis de Benjamin sobre la Comuna es de particular interés el trabajo de M. Löwy (2006).

<sup>150</sup> Elocuente al respecto es lo que señala Benjamin en una carta a Scholem, a saber: que *PW* es el “*tertius gaudens*” entre él y su destino. Cf. Benjamin-Scholem 2011: 105.

En otra misiva de la misma fecha, dirigida esta vez a G. Scholem, Benjamin indica respecto a su “verdadero trabajo”, *i.e.*, *PW*, lo siguiente:

Este se ha visto favorecido de un modo definitivo en los últimos tiempos por ciertas constataciones fundamentales en el plano de la teoría del arte. Estas, junto al esquema histórico que esbocé hace unos cuatro meses, configuran —como líneas sistemáticas básicas— una red de coordenadas en la que todo lo particular deberá ser registrado. Estas reflexiones cimentan la historia del arte del siglo XIX en la comprensión de su situación actual, tal como nosotros la experimentamos. Las mantengo muy en secreto, ya que son incomparablemente más susceptibles de ser robadas que la mayoría de mis ideas. (Benjamin-Scholem 2011: 174).

El escrito en cuestión al que se refiere Benjamin, como se lo hará saber inmediatamente a Scholem en la carta, no es otro que *KZR*; estudio que surge, a partir de estas noticias, con el carácter *metodológico* que también R. Tiedemann le adjudica en su “Einleitung” a *PW* (*GS* V-1: 12; *OC* V-1: 10). Teniendo esto en cuenta, *KZR* se cruzará entonces con *PW*, lo interceptará como *acceso metodológico* para desentrañar cabalmente aquello que constituye su meollo, a saber: el fenómeno de la estetización de la política. Por lo tanto, si *KZR* se contempla como una herramienta para develar *PW*, es lícito suponer, *inversamente*, que si se investiga el problema planteado como medular en *KZR* (a saber: el de la *politización del arte*), entonces es necesario, para esclarecer exhaustivamente tal problema, abordar *internamente* el problema de la *estetización de lo político*. Como se irá viendo *infra*, este proceder, que en principio podría considerarse un mero “complemento”, aunque importante, para desentrañar el problema de la *politización del arte*, constituye, por el contrario, una exigencia de primer orden, por una razón muy específica, a saber: que la potencia política de la imagen producida por aparatos solo puede comprenderse, sistemáticamente, si se analiza preliminarmente cuál es el fenómeno específico que, al interior del problema de la *Ästhetisierung der Politik*, ella (la imagen técnica) pretende conmocionar; y este fenómeno, como se verá —específicamente en el capítulo siguiente— no es otro que el de la *fantasmagoría* [*Phantasmagorie*], concepto que sostiene en última instancia toda la arquitectura de *PW*.

Ahora bien, si se sigue la analogía del telescopio que Benjamin le expone a W. Kraft, el análisis que se emprenda sobre la estetización de la política debería dirigirse al s. XIX, con la finalidad de evaluar ahí, en ese contexto epocal, las raíces que harán germinar, ulteriormente, el escenario (fascista) en el que Benjamin escribe. No obstante esto, Benjamin juzga en la misma carta a Kraft que primero se debe construir ese telescopio, *i.e.*, generar las herramientas analíticas para efectuar la mirada retrospectiva que exige *PW*. Esto último, por lo demás, se hace evidente en la carta a Scholem: “[e]stas reflexiones [las de *KZR*] cimentan la historia del arte del siglo XIX en la comprensión de su *situación actual*, tal como nosotros la experimentamos” (énfasis añadido). Teniendo esto en cuenta, una efectiva *Urgeschichte* de la modernidad solo puede desplegarse adecuadamente si, preliminarmente, al menos, se tienen en consideración los rasgos generales (pues finalmente eso ofrecerá Benjamin en *KZR*) que definen el presente histórico. Esta aseveración puede esclarecerse, a su vez, desde otra perspectiva.

En primera instancia, es preciso consignar que es recién al final de *KZR*, específicamente en el parágrafo XIX, titulado *Ästhetik des Krieges*, donde Benjamin establece la distinción entre la *estetización de la política* y la *politización del arte*. Se trata de dos sentencias opuestas que cierran abruptamente el escrito, cuestión que ha dejado en vilo a múltiples comentaristas, quienes se han visto obligados a rastrear en muchos otros escritos y documentos para ensayar un intento de resolución satisfactorio. De ser cierta la formulación de Deleuze, que indica que la tarea de la filosofía es *crear conceptos*, sin duda *KZR*—así como el conjunto amplio de la filosofía de Benjamin, por lo demás—obtiene gran parte de su eficacia por la abundante cantidad de conceptos que hace proliferar<sup>151</sup>, desde la idea de “aura”, “recepción en la dispersión”, “fantasmagoría” o, justamente, la idea de una “estetización de la política”. Ahora bien, si el carácter abrupto de la sentencia final del ensayo y la diversidad de conceptos que se despliega en su seno constituyen pilares sobre los que se alza la riqueza del escrito de Benjamin, un tercer pilar está constituido sin duda por la diversidad de versiones que se conocen del ensayo, pues, en efecto, como se analizó en el capítulo segundo, no una, sino al menos cinco formas distintas conocemos de él.

Aparte de la incidencia (estudiada en la primera parte) que tiene respecto a la teoría sobre el aura, esta circunstancia también cobra relevancia en relación al problema de la *Ästhetisierung der Politik*, porque del escrito original (*Urtext*) también habrían sido eliminados, o trastocados,

---

<sup>151</sup> Habría que precisar, de todos modos: más que *crear conceptos*, como se analizó en el capítulo 1, lo que hace Benjamin es más bien *reformular* conceptos tradicionales, otorgándoles una significación inédita y más profunda.



pasajes atingentes a tal problema; esto con el objetivo de ajustar el manuscrito, según declaración expresa de M. Horkheimer, a la línea editorial (“científica”) propia del *JS*<sup>152</sup> (dirigido desde 1930 por el mismo Horkheimer y trasplantado a América en 1934). De acuerdo al trabajo de investigación desarrollado en los últimos años por B. Tackels, es importante atender a estos recortes y estas modificaciones en cuanto constituyen justamente el trasfondo sobre el que se alzan los malentendidos sobre la posición benjaminiana en torno al vínculo entre “política y arte” (cf. B. Tackels 2012: 592 y 624).

Ahora bien, más allá de este señalamiento, lo cierto es que, en lo que a nuestro tema respecta, las variaciones efectuadas por el propio Benjamin tendrán también un impacto importante, específicamente en uno de los pasajes más decisivos de *KZR*. En efecto, uno de los *núcleos teóricos* del escrito, a saber, el problema de la pérdida del *fundamento ritual* (cultural) del arte y el consecuente paso a su fundamentación en otra *praxis* (que no sería otra que la política) constituía para Benjamin un asunto que le obligó a realizar profundas matizaciones. Prueba de ello, siguiendo el análisis de P. Fenves (2010: 95), es la modificación textual que sufre precisamente el apartado donde se expone el “tránsito” del *fundamento cultural* al *fundamento político-social*. En efecto, en la *funfte Fasung*, la versión publicada por Adorno en 1955, se señala lo siguiente:

(...) en el mismo instante en que el criterio de la autenticidad falla en el seno de la producción artística, toda la función social del arte resulta transformada enteramente. Y, en lugar de fundamentarse en el ritual, *pasa a fundamentarse* en otra praxis, a saber: la política (énfasis añadido). (*KZR*: 219; *OC I-2*: 59).

Por su parte, en la versión francesa (la única publicada en vida de Benjamin), se dirá: “Su fondo ritual *debe ser sustituido* ahora por un fondo constituido por una práctica distinta, a saber: la política” (*KZR*: 171; *OC I-2*: 329). De tal manera, mientras que en la quinta versión Benjamin escribe la oración en presente (en la traducción al español: “pasa a fundamentarse”; en alemán:

---

<sup>152</sup> La declaración de Horkheimer es realizada en una carta enviada a Benjamin el 18 de marzo de 1936. (Cf. W. Benjamin 2012b: 154). De acuerdo a M. Jay, se trataría de “eufemismos” para matizar el tono “subversivo” de Benjamin (2003: 144). Ahora bien, es preciso no olvidar que detrás de esta “solicitud” hay toda una serie de debates “filosóficos” que demuestran palmariamente diferencias *doctrinales* importantes, cuestión al parecer soslayada por Jay.

*tritt*, “entra”), en la versión francesa (así como en la segunda) lo está en imperativo (“debe ser sustituido”, en la versión al español; en alemán: *hat zu treten*, “ha de entrar”).

Es sobre el escenario de esta problemática *mutación fundamental*, si cabe la expresión, sobre la que se alzarán la distinción posterior entre la “politización del arte” y su contrapartida, la “estetización de la política”. Pero el “tránsito” entre la fundación ritual del arte (fundamento de la estetización de lo político) hacia la fundamentación política del arte (fundamento de la politización del arte) no está por lo tanto claro: Benjamin vacila, no se decide, no parece estar en suelo firme como para asegurar si ese tránsito *está sucediendo*, ya *ha pasado* o, más bien, *debería pasar*. Y tal indecisión, en último término, no es sino expresión de esa ausencia de suelo firme, *i.e.*, del estado de urgencia con el que escribe, del padecimiento *actual* que le aqueja. Esta actualidad, por lo demás, queda consignada explícitamente al final del párrafo XIX, puesto que el fenómeno de la estetización de la política que ahí se analiza (y que Benjamin esclarece luego en *PW*, horadando genealógicamente el París decimonónico) es efectuado, según Benjamin, justamente por el fascismo (según reza la *dritte Fassung*) o los “estados totalitarios” (según reza la *fünfte Fassung*), mientras que el fenómeno de oposición (la politización del arte) *ha sido*, o *es*, o *debe ser*, efectuado por “las fuerzas constructivas de la humanidad” (según reza la *fünfte Fassung*) o por el comunismo (según lo declarado en el *Urtext*).

La urgencia exhorta a Benjamin, por lo tanto, a abordar cuál es la estructura y rasgos de la *actual* estetización de la política. Lo hará muy sucintamente, por cierto, pues solo se obtendrán, ya al final de *KZR*, coordenadas muy generales sobre el fenómeno en cuestión, apenas dos páginas, *stricto sensu*. Pero serán esas coordenadas, a pesar de su generalidad, las que conformarán el telescopio con el cual Benjamin mirará hacia el s. XIX, buscando ahí los sedimentos históricos que han ido posibilitando la ulterior configuración socio-política fascista. Teniendo esto en consideración (luego de las dos consideraciones metodológicas desarrolladas hasta acá) en lo que sigue abordaremos el problema de la estetización de la política en el contexto epocal coetáneo a Benjamin, *i.e.*, en el de los “estados totalitarios”, particularmente el nacionalsocialismo (el sueño o, más bien, la pesadilla, contemporánea a Benjamin). Las coordenadas generales ofrecidas por Benjamin se intentarán ampliar y delimitar (histórica y filosóficamente) a partir de la idea de “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), categoría clave, a nuestro entender, para esclarecer el problema. Luego, a partir del esclarecimiento de ese momento histórico y de esa categoría (la de *Gesamtkunstwerk*), se intentará, ya en el capítulo 5, horadar en la génesis decimonónica que la

posibilitó. Como se verá, si la categoría de *Gesamtkunstwerk* resulta central en lo que sigue, será la categoría de *fantasmagoría*, en último término, la que permita esclarecer el surgimiento de la *Ästhetisierung der Politik*, y posibilitar, a su vez, el despertar del sueño de la historia.

#### 4.2. *Gesamtkunstwerk*

“Lo confieso, he realizado un sueño. La obra de arte del Estado, de la política y del pueblo (...) Alemania como obra de arte total y como modelo”. Las reflexiones elaboradas por Hans-Jürgen Syberberg en *Hitler, ein film aus Deutschland*, film donde oímos estas palabras, supusieron un impulso significativo a los tratamientos analíticos que han intentado comprender el Nacionalsocialismo como un movimiento político *artístico*, agente productor del Tercer Reich en tanto “obra de arte”, algo patente ya en el mismo título del film en cuestión<sup>153</sup>. En efecto, reflexiones como las de Syberberg, y anteriormente las de intelectuales como Thomas Mann, prueban convincentemente que los numerosos escritos, imágenes y otros documentos sobre la relación entre nacionalsocialismo y el arte no pueden ser despachados como si tal relación hubiera sido algo meramente circunstancial o esporádico, sino que suponen la existencia de un profundo entrelazamiento entre esas dos esferas. Y es el carácter *evidente* de este enlace lo que permite conjeturar que dicha relación sea también uno de los elementos posibilitadores del célebre *dictum* con que culmina KZR, un escrito que bien puede ser considerado como el germen inicial de gran parte de los análisis e interpretaciones recién referidos, precisamente a partir de la contraposición entre la *estetización de la política* llevada a cabo por el fascismo o las doctrinas totalitarias, y la *politización del arte* que habría debido de ser llevada a cabo por el comunismo o por las “fuerzas constructivas de la humanidad”.

Que el arte y la estética fueron efectivamente algo más que un simple accesorio para la política nazi es algo indudable. Hitler comprendió desde el primer momento que la construcción del Tercer Reich era una tarea artística, una empresa que vendría a dar cumplimiento por otros caminos a sus malogrados intentos por labrarse una reputación como artista en Viena y en Múnich. Él mismo, por lo demás, se definió ante todo como artista ante Neville Henderson, el

---

<sup>153</sup> Patente porque juega con el nombre de otro proyecto de film del nacionalsocialismo, consistente en un monumental documental hecho a partir de los fragmentos de los documentales comisionados por el régimen, y que habría de llamarse, elocuentemente, *Alemania, un film de Hitler*. Cf. al respecto R. Argullol (1991: 110).

embajador del Reino Unido en la Alemania nazi, así como ante muchos de sus más cercanos colaboradores, algunos de ellos también artistas empeñados en la construcción de esa gran *obra de arte* que habría debido de ser el Reich; baste citar al respecto a Heinrich Hoffmann en fotografía, Leni Riefensthal en cine, y Albert Speer en arquitectura. Por lo demás, habría que atender igualmente a la “escenografía” que adornaba (aunque era mucho más que eso) sus muy preparados discursos con la ayuda de una cantante de ópera, por lo que hace al tono de voz y a la postura gestual (cf. S. Buck-Morss 2005: 218). También Goebbels -otro artista frustrado- nos legó unas palabras (insertas en su novela, *Michael*) que han quedado como una suerte de *máxima* para una gran parte de los análisis relativos al problema del *esteticismo-político* nazi, a saber: “La política es el arte configurador del Estado”<sup>154</sup>.

Aparte de estos indicios (cuyos pormenores, obviamente, Benjamin no podía conocer), es posible conjeturar que Benjamin haya pensado en una relación más estrecha entre el nacionalsocialismo y el arte, según testimonios existentes en otros escritos, aparte de *KZR*. Así, *v.gr.*, la recensión-ensayo *Theorien des deutschen Faschismus* (que critica, entre otras cosas, la compilación de E. Jünger *Krieg und Krieger*) mostrará un específico interés por cuestionar los avatares de la doctrina de *l'art pour l'art* y sus proyecciones en el esteticismo belicista contemporáneo. Según el ensayo de 1930, la política siempre habría estrechado lazos con el arte y utilizado a su favor las obras y temas artísticos. En base a esto, bien cabría reforzar la hipótesis de que, en el momento de conceptualizar el lema *Ästhetisierung der Politik*, Benjamin hubiera estado pensando en algo más radical que en el simple uso del arte como *medio* por parte de la política, aun cuando quepa afirmar desde luego que, con el nazismo, esa utilización difiera específicamente, por su aberrante proliferación cuantitativa, de otras políticas que hacen *uso* del arte.

El reconocimiento de la existencia del vínculo arte-política en la historia, como puede leerse ya en los análisis consagrados a la soberanía del período barroco en *UdT*, pero también la idea basal de un cierto relevo en el conjunto de categorías estéticas modernas, permiten determinar que, en efecto, lo que estaba proponiendo Benjamin era algo más profundo. Y es que

---

<sup>154</sup> Cit. en P. de Man (1993). Lo mismo se expresará, en otro tono, en la carta que envía Goebbels a Furtwängler, al quejarse este de la discriminación racial de los músicos: “La política es también un arte, quizá el arte más elevado y más vasto que exista y nosotros, que damos forma a la política alemana moderna, nos sentimos como artistas a los cuales les ha sido confiada la elevada responsabilidad de formar, partiendo de la masa bruta, la imagen sólida y plena de un pueblo”. Ph. Lacoue-Labarthe comparará estas palabras con las de Platón en las *Leyes* VII, 817 b, donde se indica que la organización política es la *auténtica* tragedia (cf. Ph. Lacoue-Labarthe 2002: 76-81).

si, pasando al otro lema, el de la *Politisierung der Kunst*, Benjamin hubiera pensado que ello se limitaba a la diferente transmisión de un mensaje previo en diversos soportes sensibles, entonces la “estetización de la política” acabaría por coincidir con la “politización del arte” (tal como sostiene S. Buck-Morss (2005: 171)), puesto que en ambos casos se trataría de conferir *a posteriori* nuevos mensajes a una concepción política previa. Desde esta misma perspectiva, tampoco cabría pensar el fenómeno específico de la *estetización de la política* en términos meramente *aditivos*, es decir, como si se tratara de conjuntar las fuerzas de una doctrina política dada y una forma artística ya existente.

A partir de estos indicios, se puede determinar que resulta por lo menos problemático aceptar que Benjamin hubiera caído en el error (según la suposición de Nancy y Lacoue-Labarthe, en *Le mythe nazi*) de pensar la *política-estética* nazi como una “simple” estetización de lo político (2002: 37). Un balance establecido a partir de ciertos textos benjaminianos permite conjeturar algo distinto, y por lo demás más cercano conceptualmente a la hipótesis medular que se plantea en el mismo libro de Nancy y Lacoue-Labarthe. Pero para avanzar en esta idea conviene ir haciendo desde ahora algunas precisiones históricas y sistemáticas.

Se consignó anteriormente que Hitler se autodefinió en reiteradas ocasiones como artista. Esta declaración, recurrente hasta el exceso, y que resulta congruente con su igualmente recurrente rechazo a la idea de una “ciencia política” [*Staatswissenschaft*] y su encomio paralelo al “arte político” [*Staatskunst*], supone concebir al Tercer Reich como su obra propia; no una cualquiera, sino su “obra de arte total”, su *Gesamtkunstwerk*, aquella donde vería consumados todos sus propósitos políticos y cumplidas todas sus motivaciones artísticas, incluyendo el diseño minucioso de uniformes y banderas.

El término *Gesamtkunstwerk*, utilizado probablemente por primera vez en la obra de K.F.E. Trahndorff *Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst* (1827), se ha convertido en una noción medular en los análisis consagrados al problema estético nazi, *v.gr.* en el mismo Syberberg, quien haciendo uso de esta categoría en su *Hitler, ein Film aus Deutschland*, llega a calificar al *Führer* como “el mayor cineasta de todos los tiempos”. Ahora bien, el ideal de la *Gesamtkunstwerk* se había consolidado como una noción capital ya para el desarrollo del pensamiento decimonónico alemán; una noción cuyos rasgos generales, si bien tiene largos y fundamentales antecedentes, habrían sido delimitados en el proyecto estético (pero también, e indisolublemente, político) desarrollado en torno a Bayreuth por Wagner; un proyecto

contemplado por Hitler con gran interés, como muchos analistas del fenómeno estético nazi mencionan (*v.gr.*, S. Buck-Morss (2005: 212) y sobre todo F. Spotts (2009: 3-5)), aunque tiendan a olvidar que dicha admiración corre paralela a una profunda incompreensión o deformación de la música wagneriana<sup>155</sup> (baste recordar su predilección última por las operetas de Franz Léhar).

Si bien no es posible en el presente contexto analizar exhaustivamente la especificidad de la noción wagneriana de *Gesamtkunstwerk*, es preciso abordar, con todo, algunos rasgos generales que permitan comprender la especificidad de la reapropiación de esa figura en el nacionalsocialismo, un detalle que aparte de allanar el camino hacia la reflexión de Benjamin sobre la *estetización de la política*, permite sugerir también que la idea de *obra de arte total* es una idea histórica que, en sí misma, no puede ser etiquetada sin más como protofascista o totalitaria.

Conviene comenzar recordando que, aun con diferencias palmarias, en su diagnóstico de la genealogía de la dramaturgia trágica griega, es común tanto en Hegel, en los Schlegel o en Nietzsche, una preocupación por acotar el esplendor y la decadencia de la tragedia (en Nietzsche, como es sabido, Esquilo y Eurípides constituirían el principio y el final del mundo trágico). Con tal diagnóstico, se criticará en general el paulatino abandono del componente *ritual* de lo trágico y el progresivo establecimiento de este como simple “género literario”. Lo enfatizado en esa genealogía será pues la pérdida del elemento vinculante en términos religiosos y comunitarios y, con ello, la *unidad* que suponía para la configuración *polis*-ciudadano el desarrollo de lo trágico y la fiesta trágica. Teniendo esto en consideración, la *Gesamtkunstwerk* habría despuntado por entonces dentro de unos márgenes histórico-sistemáticos, más allá de los cuales se reconoce ya la pérdida o abandono de aquella totalidad vinculante: algo que ya no podría darse en la experiencia estética moderna del arte. Este, en efecto, se vería ahora impulsado a vivir dentro de un régimen económico en el que las esferas de realización humana se han escindido, convirtiéndose en factores autónomos (aunque ello sea de modo “relativo”, según el *dictum* de Adorno). Se puede determinar, por lo tanto, que el ansia de restablecer el ideal de la *Gesamtkunstwerk* surgirá en un contexto marcado por la pérdida de la inmediatez del arte y de su destino en tanto determinación suprema, aserto en el cual resuena el análisis de Hegel consagrado en sus *Vorlesungen über die Ästhetik*, tantas veces (mal) leído como un veredicto sobre la “muerte

---

<sup>155</sup> Aunque escapa de nuestros propósitos el estudio exhaustivo de la recepción de Wagner, conviene destacar que su figura ha cobrado nuevamente fuerza en el contexto filosófico a partir de estudios como los de Ph. Lacoue-Labarthe (*Musica ficta. Figuras de Wagner*) o A. Badiou (*Cinco lecciones sobre Wagner*). Un estudio específico sobre Wagner desde el punto de vista de la estética del *Trauerspiel* puede consultarse en S. Weigel (2014).

del arte”.

Desde la perspectiva recién bosquejada, la doctrina de la *obra de arte total* resultará consustancial al proceso de secularización moderno, o a lo que Benjamin problematizará en torno a la paulatina *des-fundamentación* del arte sobre el valor del ritual o el valor de culto [*Kultwert*] (*i.e.*, el marchitamiento del aura, analizado en el capítulo 2). Ahora bien, en los mismos tratados de Wagner, cabe destacarlo, el concepto *Gesamtkunstwerk* emerge en el contexto de un análisis sobre una *sui generis* hipótesis sobre el *fin del arte*, según la cual se debe *contraponer* a la escisión moderna (la diferenciación entre esferas autonomizadas de la praxis humana) otro modo de experimentar el arte: un modo no solo distinto, sino frontalmente opuesto al *arte secularizado*. Esto es algo que ya Nietzsche habría hecho patente en un fragmento programático asociado a *Die Geburt der Tragödie*, al momento de declarar que la decadencia de la tragedia está asociada a una pérdida de los *fundamentos poético-religiosos* y a una *des-integración* o división de las artes [*Auseinanderfallen der Künste*], un término que puede entenderse, significativamente, como correlato contrario a la idea *integradora*, o *unificadora*, ínsita a la *Gesamtkunstwerk*<sup>156</sup>.

Wagner es elocuente al respecto, tanto por lo que hace a la supuesta muerte del *fundamento ritual* del arte (el *valor cultural*, en términos de Benjamin) y su poder *vinculante*, como respecto a las pretensiones que el arte, consciente de esa diagnosis, debe tener en lo sucesivo. Esto, de todos modos, no implica que la integración de las artes tenga en Wagner necesariamente un valor cultural, pero permite al menos contextualizar los aspectos que luego se tratarán. Según Wagner:

La gran obra de arte integral [*das grosse Gesamtkunstwerk*] ha de abarcar todos los géneros del arte, utilizando en cierto modo como medio a cada uno e incluso aniquilándolos en aras de la consecución de la finalidad global *de todos ellos*, a saber, de la presentación incondicionada e inmediata de la plena naturaleza humana; esta gran obra de arte integral no viene entendida como la posible acción arbitraria de un individuo, sino como la obra imaginable, y necesariamente colectiva, de los seres humanos del futuro. (2000: 47)<sup>157</sup>.

---

<sup>156</sup> Debo esta indicación al trabajo de G. Portales (2013: 89). En otro de sus trabajos, Portales refiere una carta de Wagner a Berlioz donde señalará al menos dos cuestiones de interés, a saber: que la fuente de su arte la encontraría en Grecia y, segundo, que el fundamento de tal arte sería la conjugación de todas las artes. Cf. G. Portales (2012: 117-125).

<sup>157</sup> Más adelante señala, retomando nuevamente esa doble exigencia de *totalización*: “El verdadero esfuerzo del arte es por tanto el de *abarcarlo todo*: quien está poseído por el verdadero *impulso artístico* desea alcanzar, mediante el desarrollo máximo de su propia capacidad, no la glorificación de *esa capacidad propia*, sino la del *ser humano en el arte en general*”

Al respecto, resulta de interés recordar el ensayo de Heidegger *Der Ursprung des Kunstwerkes* (de 1936, el mismo año de redacción de KZR, cabe destacarlo), cuyo final se moverá (sobre todo por el comentario anexo de Gadamer) justamente en la estela de la *muerte del arte* conceptualizada “a partir” de Hegel (y no *por* Hegel, pues, tal como se indicó ya en el capítulo 2, tal cosa nunca se postula en sus *Vorlesungen*). En el *Nachwort* del texto heideggeriano, recuérdese, se hace patente la dependencia filosófica respecto al horizonte abierto por las *Vorlesungen* hegelianas, aserto que, para Heidegger, supondrá advertir de los peligros que puede suponer el extravío del arte en la mera vivencia [*Erlebnis*]<sup>158</sup>. El mismo Heidegger, además, al hablar de la inquietud de Nietzsche y Wagner sobre la disolución de la *grandeza del arte*, resumirá esa posición en su *Nietzsche* con las siguientes palabras:

Respecto del puesto histórico del arte, el intento de “obra de arte total” tiene un carácter esencial. Ya el nombre resulta significativo. Por un lado quiere decir: las artes no deben seguir realizándose independientemente unas de otras sino que deben unirse en *una* obra. Pero más allá de esta unión de tipo más bien numérico y cuantitativo, la obra de arte debe ser una celebración de la comunidad del pueblo: “la religión”. (2001: 89-90).

Ahora bien, debe destacarse que el *restablecimiento moderno* de esa concepción será puesto en cuestión inmediatamente por Heidegger: “En otras palabras, el arte ha de volver a ser una vez más una necesidad absoluta. Pero lo absoluto es ahora experimentado solo como lo puramente carente de determinación, como la total disolución en el puro sentimiento, como el balancearse que se hunde en la nada” (Ibíd.: 91).

Como repara Lacoue-Labarthe en *La fiction du politique*, Heidegger examina el concepto de *Gesamtkunstwerk* (desde una de sus aristas, como recién se destacó), teniendo todos los motivos para dudar de su carga ontoteológica, atendiendo a los lugares y contextos de su

---

(2000: 143). Es preciso hacer una advertencia: si bien no es posible, en el contexto del presente estudio, ahondar exhaustivamente en la comprensión romántica de la *Gesamtkunstwerk* y su vinculación con el problema del mito, lo cierto es que Benjamin —como ha señalado certeramente W. Menninghaus (2013: 18)—, no le dedicó ningún análisis a la exégesis romántica del mito; cuestión particularmente llamativa si se considera la centralidad que posee en su filosofía el romanticismo, y, dentro de este, la problemática mitológica.

<sup>158</sup> Cf. M. Heidegger (2003: 57). Es preciso consignar que el término *Erlebnis* constituye para Benjamin (coincidente en esto con Heidegger), tanto en *Erfahrung und Armut* como en ÜMB, la categoría antitética a la verdadera experiencia [*Erfahrung*]. Sobre el problema de la experiencia y la tradición en Benjamin son relevantes los trabajos de S. Polsky (2005) y H. Caygill (2002).



emergencia como categoría filosófica. Por otro lado, a la vista de estos antecedentes, aquí cobra relevancia y se manifiesta con mayor nitidez el restablecimiento que Benjamin realiza de la estética del fragmento de la *Frühromantik*, en la medida en que dicha tendencia parece problematizar (al menos, nuevamente, desde una de sus aristas, tal como se analizó en el capítulo 3) el proceso de *totalización* que supone la *Gesamtkunstwerk* en la versión nacionalsocialista que acá se intenta situar y problematizar<sup>159</sup>.

Aunque no se pueda en el contexto de este escrito “dar cuenta y balance del entramado espiritual del complejo siglo XIX” (parafraseando al mismo Heidegger en su *Nietzsche* (2001: 89)), lo que interesa acá, en orden a la explicitación del pensamiento de Benjamin, es destacar que la particular *Gesamtkunstwerk* nacionalsocialista extiende una serie de motivos y motivaciones que venían desarrollándose desde hace más de un siglo, y que retoma, modificándola (cabe enfatizarlo), la problemática -surgida en el seno del romanticismo y el idealismo alemán- de la “nueva mitología” que fue desplegándose en el período de secularización y burocratización de la sociedad europea, y cuyo fracaso adquirió explicitaciones ya célebres como la emprendida por M. Weber bajo la idea de *desencantamiento del mundo* [*Entzauberung der Welt*]. Es justamente en oposición a dicho fracaso que el nuevo *mito nacionalsocialista* intentará afirmar y defender un cierto patrón y concepción socio-cultural, un modelo que se extendió en todas las artes a partir de determinados principios y rasgos formales, entre los que destacan el monumentalismo en la construcción, la preferencia por la armonía, la proporción y la línea recta, la defensa de ciertos materiales en arquitectura, la grandilocuencia en la escultura y en el cine, donde brillaron las grandes panorámicas y los desfiles de masas, y un largo etcétera. Se trata de rasgos que (en términos generales, ciertamente, pues hay aspectos contradictorios que no permiten suponer un modelo unitario y definido a cabalidad) chocaban con otros modelos, específicamente con los que intentaban posicionar las vanguardias emergentes.

Lo significativo aquí es que con las vanguardias se alzaría un debate en toda Europa,

---

<sup>159</sup> De hecho, la versión benjaminiana de Wagner (y Heidegger) puede contener desarrollos que escapan de la interpretación ofrecida por Adorno en su *Ensayo sobre Wagner*, trabajo que ha servido de base a buena parte de los análisis que sitúan la poética wagneriana como matriz de los motivos que Benjamin busca criticar como propios de la estética fascista. Se abre así una tarea doble que consistiría, en primer lugar, en evaluar la legitimidad de los análisis que cargan sobre Wagner o Heidegger los rasgos de la *Gesamtkunstwerk* fascista, y, en segundo lugar, a partir de esa base, evaluar los puntos de contacto y divergencia con la exégesis de Benjamin. Se trata evidentemente de un problema que escapa al presente estudio, y en el que se sostienen posiciones enfrentadas con intensidad, como las de Ph. Lacoue-Labarthe y J.-L. Dédot, este último profundamente crítico de los intentos del primero de acercar las filosofías de Heidegger y Benjamin. Cf. J.-L. Dédot (2013a: 102). Para el análisis de la *estética-política* de Heidegger, cf. asimismo los trabajos de F. Duque (2001 y 2014) y D. Payot (1998).

debate que en Alemania constituirá una verdadera batalla cultural [*Kulturkampf*], y que quedará expresada en múltiples registros, pero quizás en ningún lugar como en *Kunst und Rasse*, de 1928, el libro del historiador del arte Paul Schultze-Naumburg, que intentó demostrar el vínculo entre las vanguardias y las enfermedades degenerativas, sugiriendo así en sus análisis que, *v.gr.*, el expresionismo o el impresionismo manifestaban una sintomatología *patológica*; una interpretación que Schultze-Naumburg difundirá en sus giras por toda Alemania mediante diapositivas que yuxtaponían fotos de enfermedades con el trabajo de artistas como Emil Nolde u Otto Dix. Estas ideas tomarán cuerpo también en la posterior inauguración en 1937 de la *Haus der Deutschen Kunst*, que cobijaba el “gran arte” [*große Kunst*] alemán a defender (Arno Becker y Joseph Thorak, entre otros), y que se oponía al *arte degenerado*, expuesto al día siguiente de esa inauguración en la exhibición *Entartete Kunst*, comisariada por Goebbels con el fin expreso de combatir la “parodia judeo-bolchevique del arte” (al decir de Hitler), y en la que figuraban obras de Franz Marc, Kokoschka y Klee, entre muchos otros<sup>160</sup>. Esta *Kulturkampf* fue extendiendo por el Reich la idea de una lógica *estético-política* general que se oponía así a las vanguardias, y que cobró vigor en este contexto bajo la idea de “limpieza” o “purificación” [*Säuberung*].

Benjamin era evidentemente consciente del combate que estaba librando este proyecto de “higiene socio-cultural”, pero no solo era consciente de ella, pues, como se indicó *supra*, él mismo, de forma directa, la estaba padeciendo. Aún más importante, además, es que todo su proyecto filosófico y literario, de forma destacada *PW*, se irá desarrollando justamente en oposición a ese proyecto, en la medida en que para él -y esto es esencial- era resultado de un proceso filosófico y socio-histórico más vasto, en el que Benjamin habría focalizado su atención desde sus primeros textos, como el consagrado a Hölderlin o el estudio sobre la *Frühromantik*. Dicho de otro modo, más preciso: si bien no es posible determinar en Benjamin un sistema cerrado, y menos aún en plena posesión desde sus comienzos, sí es lícito afirmar (como se sugirió en el primer capítulo) que en Benjamin existe un conjunto amplio de objetos temáticos que son apreciados desde un mismo prisma que guía su filosofía desde los textos más tempranos hasta los estudios tardíos, y que puede ser conceptualizado a partir del combate (otra versión de

---

<sup>160</sup> Merece ser mencionado el hecho de que Heidegger profesará gran admiración justamente por los artistas marginados por el nacionalsocialismo, especialmente por Paul Klee, a la par que despreciará a los artistas ensalzados por dicho movimiento. Nuevamente, como en el punto anterior, se trata de un hecho que merece ser tenido presente en el momento de abordar y comparar más sistemáticamente las posiciones de Heidegger y Benjamin en materia de filosofía del arte. Al respecto, pueden verse otros análisis y contrapuntos de interés en los estudios de F. Desideri (1995 y 1999), S. Knoke (2000), S.-O. Wallenstein (2010) y R. Comay (2010).

*Kulturkampf*) que libraré contra la idea de *fuerzas míticas*.

En otros términos, el *esteticismo político* es leído por Benjamin como una *cristalización* de problemas más específicos que habían atraído previamente su atención. Y en este diagrama conceptual, el nacionalsocialismo desplegará para él una lógica o, más precisamente, una estética<sup>161</sup> (la *Säuberung*) que no era sino extensión de un fenómeno de más largo alcance y que consistía, más específicamente, en la mutación y relevo (aberrante, por cierto) de un conjunto determinado de categorías estéticas modernas. Esto es lo que hará patente el parágrafo I de la *zweite Fassung* (colocado como *Vorwort* en la *fünfte Fassung*) de KZR:

Estas [tesis] dejan de lado un buen número de conceptos tradicionales –como creatividad y genialidad, misterio y valor de eternidad– conceptos cuya aplicación incontrolada (y de momento difícilmente controlable) conduce a la elaboración del material objetivo poseído en sentido fascista. (KZR: 97; OC I-2: 11).

Es en este contexto donde habrá que insertar el hecho de que el ala reaccionaria (nacionalsocialista) de la *Kulturkampf* se haya esmerado en la búsqueda de belleza, armonía y tonalidad, rasgos que se enfrentarán precisamente a los defendidos por las vanguardias y a los que Benjamin intentará resguardar atendiendo a las modificaciones perceptivas y políticas que la reproductibilidad cinematográfica puede suscitar (montaje, fragmentación, “creación” colectiva, fugacidad, caducidad, etc.). Igualmente, es en este escenario antagónico en el que deberá pensarse, de seguir a Nancy y Lacoue-Labarthe, la visualización del judío como un ser deforme, en cuanto ejemplo objetivado de negatividad, en oposición a la plenitud sensible de la unidad del esteticismo nacionalsocialista.

El aspecto medular a destacar, entonces, es que la especificidad del esteticismo de la política fascista denunciado por Benjamin viene dada por el relevo de ese conjunto de categorías estéticas modernas. Ahora bien, aunque el término *Gesamtkunstwerk* no sea usado *expressis verbis* en KZR, la importancia de tal noción radica en que permite vincular de forma esclarecedora ese abanico de categorías estéticas que Benjamin observa como capitales en el s. XIX, entre las que

---

<sup>161</sup> Siguiendo a S. Buck-Morss, se trataría más bien de una (an)estética, en la medida en que los estados totalitarios no buscarían otra cosa, mediante la fantasmagoría y el shock, que anestesiar las aspiraciones de las fuerzas colectivas (cf. 2005: 203).

destacan la idea de eternidad, la idea de belleza y la doctrina del genio, entre otras. Y será precisamente ese relevo, en su conjunto, el que convertirá –siguiendo la perspectiva de Benjamin– al nacionalsocialismo en un movimiento *estético-político*. Benjamin, de todos modos, sí hará uso de la categoría de *Gesamtkunstwerk* en el primero de los *exposés* de *PW* [“París, capital del siglo XIX”], y lo hará señalando explícitamente que dicha doctrina es, en tanto modo de responder a la mercantilización del arte, una derivación de la doctrina de *l’art pour l’art* (*GS* V-1: 56; *OC* V-1: 69)<sup>162</sup>, doctrina que Benjamin vinculará en *KZR* precisamente con la política fascista.

El anudamiento entre política fascista y *Gesamtkunstwerk* es posible mediante otro testimonio de Benjamin, particularmente revelador. Benjamin redacta en el invierno de 1937 (*i.e.*, de forma prácticamente coetánea a *KZR*) “*Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker*”. En este ensayo, publicado (nuevamente con reparos) en la *ZfS*, Benjamin busca, entre otras cuestiones, criticar un concepto de cultura idealista, que soslaya cualquier intento de consideración socio-histórica por las condiciones de emergencia (y transmisión) de los “bienes culturales”. Habiendo señalado que “la superioridad con que la historia cultural [*Kulturgeschichte*] presenta sus contenidos es solo una apariencia que deviene de una consciencia falsa [*falsche Bewußtsein*]” (*GS* II-2: 476; *OC* II-2: 80), Benjamin inserta una nota en la que dirá que esa “apariencia” puede verse expresada con claridad en un discurso efectuado por Alfred Weber en 1912, alocución en la que dirá que la cultura es algo “superfluo para la supervivencia de la vida, si bien nosotros pensamos que la vida existe para ella”. De acuerdo a Benjamin, en estas palabras de Weber, que presuponen que “la cultura es una obra de arte”, dormitan “los gérmenes de barbarie” que entre tanto se han ido desplegando. El cierre de la nota será elocuente: “Veinticinco años después de escribir esto (*i.e.*, 1937 (comentario añadido)), hay varios Estados culturales que han ido reclamando los honores de igualarse a esas obras de arte, de ser obras de arte como tal” (*GS* II-2: 476; *OC* II-2: 80).

Llegados a este punto, es posible, en síntesis, consignar lo siguiente: leído bajo la égida de la categoría de *Gesamtkunstwerk*, es posible esclarecer, en primer lugar, que el enlace entre política y arte en el nacionalsocialismo tiene una determinada protohistoria [*Urgeschichte*] en la mutación de las categorías estéticas que venían desplegándose en paralelo a la mercantilización del arte en el s. XIX. En segundo lugar, tal perspectiva ayuda a esclarecer, y como otra arista del primer aserto recién referido, que la *estetización de la política* refiere algo mucho más profundo que

---

<sup>162</sup> Adorno, cabe destacarlo, se mostró crítico respecto al modo en que comparaba Benjamin ambas doctrinas. Cf. Adorno-Benjamin 1998: 121.

una política que hace *uso* del arte. Esta última aseveración refiere en último término una de las dos determinaciones cardinales de la *política estética* del fascismo, a saber: que para esta política el arte no es un medio sino un *fin*; y, correlativamente, y de forma más específica, que la *estetización de la política* no tiene otro objeto o materia sino el pueblo. En lo que sigue nos referiremos más detalladamente a estas dos determinaciones esenciales.

#### 4.3. El arte como fin, el pueblo como materia

En primer lugar, es de destacar que la *Gesamtkunstwerk* nacionalsocialista busca dejar su impronta en todos los sentidos, motivo que tendrá un antecedente en el Wagner del ya referido *Das Kunstwerk der Zukunft*. En efecto, tanto la visión como la audición y el olfato debían ser conmocionados en este intento, el más grande de todos, de vehicular la conciencia de las masas. Desde 1934, bajo esta premisa, se fueron desarrollando en los sitios históricos más emblemáticos para el Reich gigantescas representaciones teatrales, entre ellas la *Resurrección de Alemania*, de Gustav Goes, que contó con sesenta mil espectadores en el estadio de Grünewald, y con diecisiete mil participantes y extras, muchos de los cuales formaban en las filas de las SA. En otra de aquellas obras se añadieron miles de figurantes, procedentes directamente de las fábricas de Berlín, partícipes todos ellos de esta suerte de nueva *communio* mística, donde no faltaron los efectos musicales y el juego especial de luces<sup>163</sup>.

Analizando estos antecedentes, J. Clair aporta un dato particularmente revelador: el jefe de propaganda habría imaginado, como se indicó, llegar a influir absolutamente en todos los órganos sensoriales: “Para la nariz o, más exactamente, para el olfato, conviene utilizar antorchas de pez, muy eficaces, pero sobre todo hierbas y agujas de coníferas de los bosques germánicos” (J. Clair 1998: 158)<sup>164</sup>, y así para los restantes sentidos, todos ellos estudiados con el fin de que suscitara la estimulación adecuada. Este fenómeno específico encontrará una expresión elocuente en el parágrafo XVI de la *zweite Fassung* de KZR, en el que Benjamin señalará lo siguiente: “En desfiles gigantescos y festivos, monstruosas asambleas, masivas celebraciones deportivas y, en fin, en la guerra, reproducidas hoy todas justamente para su proyección y

---

<sup>163</sup> Respecto a tales manifestaciones, cf. el estudio de E. Fischer-Lichte (2005: 132 y ss.).

<sup>164</sup> J. Clair extraerá la referencia del estudio de H. Brenner, *La Politique artistique du national-socialisme* (1980). Otro estudio relevante al respecto puede consultarse en E. Michaud (2009).

difusión, la masa se ve a sí misma cara a cara” (KZR: 90; OC I-2: 44).

Atendiendo a lo recién señalado, se puede concluir que la exégesis emprendida por Benjamin, de tal forma, y esto es lo esencial aquí, no posee absolutamente nada de metafórico, *i.e.*, es enunciada *ad litteram*: *la política totalitaria vuelve actores a los obreros*. Dicho de otro modo, la estetización, en este primer sentido, es absolutamente literal: *lo real es convertido en arte*. Es justamente lo que permite a Syberberg, en el film referido *supra*, conceptualizar la política nacionalsocialista como una “teatrocracia”<sup>165</sup>. Por su parte, S. Sontag reafirma esta idea indicando que, en el nacionalsocialismo, “la historia se vuelve teatro”. Más específicamente, Sontag señala que la convención del Partido nazi de 1934 fue planeada parcialmente con vistas a la realización ulterior del “film” *Triumph des Willens*. De tal forma, primero se generaría un montaje que luego sería filmado, y que posteriormente sería mostrado como documental verídico, develándose así una *base cinematográfica de lo real*<sup>166</sup>.

Sin embargo, esta *base estética* de lo real aún calará más hondo: por haberse perdido metros de cinta del rodaje, Hitler ordenará repetir tras bambalinas muchos de los discursos originalmente grabados por Rosenberg o Hess (cf. S. Sontag 1987: 86)<sup>167</sup>. De tal modo, lo interesante de esos fotogramas (filmados, según las propias palabras de L. Riefensthal, como “*cinéma vérité*”<sup>168</sup>) residirá en un aspecto muy específico: son *ficticios*. En efecto, se trata de recreaciones posteriores dirigidas por un “Hitler cineasta” —idea que otorga fuerza, si se aprecia, a la caracterización hecha por Syberberg, que se convierte aquí, *stricto sensu*, en una descripción de facto—. En síntesis, y este sería el primer aspecto a destacar, no solo se *teatraliza la realidad*,

---

<sup>165</sup> Como se consignó en el capítulo segundo, es justamente la “teatrocracia” [*Theatrokratia*] (entendida como masa hipnotizada) lo que, según Benjamin, intentará destituir la estética brechtiana (GS II-2: 528; OC II-2: 132).

<sup>166</sup> Sería interesante aquí evaluar posibles afinidades con los trabajos de Kracauer. Conviene de todos modos consignar que la hipótesis medular de su *De Caligari a Hitler* (expresada, por cierto, ya en el mismo título de la obra), es que “pueden revelarse, por medio de un análisis del cine, (...) las profundas tendencias psicológicas dominantes” en un período histórico (1985: 11). Tal idea, estimamos, no avanza más allá de la idea del cine como “expresión cultural” de una época, y, en ese sentido, se opone a la hipótesis, más radical, desplegada por Benjamin, a saber: el cine como estructurador de una nueva modalidad perceptiva.

<sup>167</sup> Resulta altamente relevante el intento de Sontag de vincular, bajo una misma lógica, lo que denomina los tres paneles del tríptico de Riefensthal: desde el film sobre alpinismo hasta el documental sobre la tribu africana de los Nuba, pasando por las cuatro películas comisionadas por los nazis, se asistiría, según Sontag, a una misma lógica de la *belleza higiénica* y el *sacrificio*. Igualmente importante es el hecho de que en su estudio (“Fascinante fascismo”) la estética fascista no es patrimonio del nacionalsocialismo, pues se haría patente también en el comunismo soviético o en la estética de Disney. Un poco más adelante se ofrecerán algunas hipótesis para interpretar este problema.

<sup>168</sup> Atendiendo a lo que se ha venido señalando, la idea de “*cinéma vérité*”, defendida por Riefensthal para auto-legitimar y encubrir su pasado nazi, puede tener una nueva lectura si se juega con los términos, a saber: no se trataría de un cine que capta lo real desnudo, sino de una verdad hecha cine, es decir, no un *cine de la verdad*, sino una *verdad filmica*. Este enclave, creemos, resulta fundamental para evaluar, mediante el contraste de sus operaciones formales, las divergencias entre Riefensthal y el *Kino Glasz* de D. Vértov, este último muy relevante para W. Benjamin.

sino que se *realiza el arte*, o, dicho de otro modo, aún, no solo el obrero deviene acá un extra, sino que el actor mismo deviene en político, como planos fundidos, finalmente, de un único montaje.

En segundo lugar, es menester señalar que la *Gesamtkunstwerk*, en su específica versión nacionalsocialista, buscará incidir en los sentidos a través de la *conjugación* de las artes. Pero la idea de *totalidad*, cabe precisarlo, no solo apunta a la suma de las artes, pues, al mismo tiempo, aquello que se busca es trascender el arte mismo, un más allá del arte mediante una *totalización del obrar* que ya no permitirá una distinción diáfana entre lo artístico y lo político. Es un *arte total*, pero también una *obra total*, en tanto en cuanto la *totalización* afecta al estatuto artístico y al estatuto en tanto obra, precisamente aquello que Nancy y Lacoue-Labarthe observan en lo que denominan el *nacional-esteticismo nazi*, y, como decíamos, en consonancia con lo mentado por Benjamin. La idea basal, pues, que descubre esta línea argumentativa no es otra que el reconocimiento de que el *arte total* no es medio sino *fin en sí mismo*. En este específico sentido, la estetización implica en último término desbaratar la lógica del arte como mero *medio*. Por lo demás, que el nacionalsocialismo haya buscado hacer del arte un fin en sí mismo constituye un aserto evidente, pues ya el mismo Hitler lo había expresamente declarado a sus colaboradores: “(...) para mí la política es únicamente el medio para alcanzar el fin”<sup>169</sup>. Y es precisamente esto, como se ha intentado mostrar, lo que Benjamin habría intentado determinar realmente, a saber, el que no se trataría solo de una *simple* estetización de lo político.

El arte es el fin, y es un fin que tendrá como objeto y materia al *pueblo*, pero representado por el individuo heroico y esforzado, capacitado para mandar sobre los demás por ser capaz de dominar sobre él mismo, según la vieja idea de *autarquía* de los dioses griegos. En efecto, el pueblo es el nudo cordial de las tentativas políticas y artísticas (esta separación de los términos pierde ya legitimidad) que se han atisbado, desde las marchas y desfiles, pasando por el culto al sacrificio del *homo laborans* y la “movilización total” [*totale Mobilmachung*] bélica<sup>170</sup>. Es el pueblo el objeto de esta política que vivirá en el mito de la *autoproducción* identitaria de la raza como sustento de la comunidad. Obra total y arte total, dos aspectos de un único ejercicio estético-político que se ejercerá *sobre* y *con* el pueblo. Conviene recordar una vez más el parágrafo XIX de KZR:

---

<sup>169</sup> Cit. en F. Spotss (2011: 56). Se consignan ahí también, citando *Mein Kampf*, estas elocuentes palabras de Hitler: “Estoy convencido de que el trabajo de los grandes hombres de estado y de los militares siempre está en el campo de las artes”.

<sup>170</sup> Término, como es sabido, elevado a categoría filosófica por E. Jünger (1995), figura a la que volveremos, sucintamente, hacia el final de esta segunda parte de la investigación.

El fascismo intenta organizar las masas proletarias que se han generado recientemente, pero sin tocar las relaciones de propiedad hacia cuya eliminación ellas tienden. Tiene puesta su meta en lograr que las masas alcancen su expresión (pero de ningún modo, por supuesto, su derecho). (KZR: 138-139; EOA: 96).

Estas serán las dos caras relevantes señaladas por Benjamin, los dos aspectos de un fenómeno, el de la *política-arte*<sup>171</sup>, que en principio es leído como una proyección de determinadas categorías estéticas modernas, categorías que, como se indicó *supra*, Benjamin busca prioritariamente combatir a partir de distintos frentes teóricos. Llegados a este punto, se puede conjeturar que los dos aspectos que se han estudiado podrían funcionar como criterios explicativos del fenómeno de la *Ästhetisierung der Politik*, i.e., y dicho de otra forma, que pueda determinarse si una política es estetizada si, por una parte, tiene como *fin* una vocación artística y si, por otra parte, está abocada no tanto a la *manipulación* del pueblo sino, más precisamente, y siguiendo en esto la explícita aseveración benjaminiana recién referida, a “otorgarle expresión” (al pueblo) sin modificar las condiciones de propiedad establecidas. De hecho, la *vierte Fassung*, la versión francesa publicada en la *ZfS*, es al respecto más enfática:

El Estado totalitario trata de organizar a las masas proletarias nuevamente constituidas, sin tocar las condiciones de propiedad a cuya abolición tienden dichas masas. Pues ese Estado ve su salvación en el hecho de permitir a aquellas masas la expresión de su “naturaleza”, no ciertamente la de sus derechos. Las masas tienden a la transformación de las condiciones de propiedad, mientras que el Estado totalitario busca dar expresión a esa tendencia manteniendo tales condiciones. O, dicho en otros términos: el Estado totalitario desemboca, de modo necesario, en la estetización de la vida política. (KZR 197: OC I-2: 351).

Más enfática resulta esta versión pues aquí, si se aprecia, se señala de inmediato que con el Estado totalitario las condiciones de propiedad no cambian. Un aserto decisivo, en efecto, en

---

<sup>171</sup> En *Massenwahntheorie. Beiträge zu einer Psychologie der Politik*, H. Broch argumentará, desde otra perspectiva, que el nazismo constituyó una “religión política” [*politische Religion*] (1979: 533).



la medida en que, como se venía diciendo, permite determinar que una política es estetizada cuando, aparte de su vocación artística primaria (una suerte de primer criterio demarcatorio), esa política entrega a la masa un *poder de expresión* sin otorgarle *poder político*<sup>172</sup>.

Ahora bien, es preciso consignar que en la cita anterior, aparte del añadido de los términos “naturaleza” en su relación con “derechos”, términos que no figuran y son más bien extraños a la versión primigenia, se genera un cambio significativo entre los términos “fascismo” y “Estado totalitario”. En efecto, y tal como se había anunciado al comienzo de este capítulo, no solo resulta problemático el cambio de los términos “comunismo” por “fuerzas constructivas de la humanidad” [*forces constructives de l'humanité*] (el “eufemismo”, tal como es entendido por M. Jay), sino el giro efectuado entre las nociones de “fascismo” y “Estado totalitario”. ¿Cuál podría ser la razón de tal modificación? A nuestro ver, el cambio de términos se generará para cobijar en el seno del fenómeno de la *estetización de lo político* no solo al fascismo sino a un conjunto más amplio de fenómenos históricos, muy posiblemente al fenómeno concreto del comunismo estalinista. De ser esto así, sin embargo, cabe preguntar de todos modos si Benjamin, con la formulación original de la frase, excluyó al comunismo por considerar que no cumplía con el segundo criterio explicativo señalado *supra*, *i.e.*, el de dar “poder de expresión” sin “poder político”. Sea como sea, aun cuando se determine que la respuesta es positiva, *i.e.*, que el estalinismo sí cumpliría tal criterio en cuanto en tanto se habría limitado a entregar solamente *poder expresivo* a la masa<sup>173</sup> –lo que Benjamin y Adorno posiblemente suscribirían, atendiendo a diversas declaraciones (cf. Adorno-Benjamin 1998: 431)<sup>174</sup>– aún puede afirmarse que Benjamin pensó *ab origine* en el *fascismo* (excluyendo al comunismo) por la carga mesiánica que la palabra *comunismo* tenía para él, a diferencia de lo que significaba para los posteriormente exiliados miembros del *IFS*.

---

<sup>172</sup> En términos cercanos a los de Benjamin (aunque sin ahondar en la problemática técnico-perceptiva, central para KZR), E. Bloch señala, en un escrito de 1933 significativamente titulado “Inventario de la apariencia revolucionaria”, lo siguiente: “Todo aquello que revele pobreza rural y proletariado urbano es meramente calificado por Hitler como mezquindad, la cual puede ser eliminada por una operación en estrictos términos psicológicos, precisamente mediante la elevación interior de las *profundas esencias del pueblo*” (2019: 82). En un sentido análogo, y entendiendo que el trabajador no cumple un rol prioritario, o, en otros términos, que no es el trabajo sino la *obra* su cifra fundamental, Lacoue-Labarthe entenderá que el nacional-“socialismo” es más bien un nacional-“esteticismo” (cf. 2002: 68). No es ni siquiera preciso indicar que el *Arbeiter* jüngeriano no sirve como refutación al planteamiento de Lacoue-Labarthe, atendiendo al carácter metafísico que Jünger adjudica a tal “Figura” (*Gestalt*), y, en consonancia con ello, a la desvinculación que tiene tal categoría respecto al “cuarto estado” (cf. E. Jünger 1993: 78).

<sup>173</sup> Al respecto, un trabajo relevante sobre el estalinismo como *Gesamtkunstwerk* puede verse en B. Groys (2008).

<sup>174</sup> Sobre la recepción benjaminiana del comunismo estalinista resulta de interés el trabajo biográfico de H. Eiland y M. Jennings (2014).

Si de este cuestionamiento proléptico (*¿qué habría pensado Benjamin del...comunismo?*) no cabe obtener gran rendimiento de forma directa, al menos indirectamente sirve para poner mayor énfasis en la base conceptual que sostiene la argumentación de Benjamin, y que se ha reconstruido acá a partir del siguiente diagrama: la idea de *Gesamtkunstwerk*, en su versión totalitaria, sirve para fusionar (y, con ello, esclarecer) dos determinaciones primarias (a saber: el arte como fin, el pueblo como objeto) que Benjamin aprecia como inherentes al fenómeno específico de la *Ästhetisierung der Politik*, y que será posible leer, a su vez, como deriva de un problema filosófico precedente (a saber: el de la conservación (*parasitaria*) de las categorías estéticas modernas referidas en el *Vorwort* de KZR).

Ahora bien, en el mismo fragmento antes citado es hallable una afirmación especialmente interesante, que podría leerse como un desajuste respecto a lo que se viene afirmando. La frase, hallable en la *zweite Fassung* del ensayo, señalará lo siguiente: “Las masas sin duda tienen el derecho a un cambio en la relación de propiedad, pero el fascismo trata de otorgarles una expresión, para conservar aquélla. Así, en consecuencia, desemboca en la estetización de la política” (KZR: 90; OC I-2: 45). Desde tal perspectiva, pareciera que el fascismo *estetiza* la política para generar, mediante *tácticas de manipulación*, una suerte de realidad compensatoria, con el fin de que las masas no capten lo real. De ser esto cierto, la *estetización de la política* sería, como arguyen Nancy y Lacoue-Labarthe, una *simple* estetización, donde una práctica concreta es *arreglada* conforme a los *medios* del arte.

Sin embargo, aun cuando es evidente que los ejercicios de *manipulación mediática* existen en la *política-arte*<sup>175</sup>, la estetización que busca denunciar Benjamin es efectivamente concreta y no genera *ilusiones estratégicas*, puesto que *es* una ilusión, por así decir, una *ilusión verdadera*, una premisa esta última consecuente con lo que Benjamin había declarado inmediatamente antes (*i.e.*, la mención a los “desfiles y marchas monstruosas”) y a lo que dirá inmediatamente después, *i.e.*, que *la guerra es la verdad de la estetización de la política*, el lugar donde se revelan todos sus rasgos esenciales, desde el más evidente juego entre el genio ego-maniaco y la servidumbre voluntaria, precisamente aquellos rasgos modernos que se habían tematizado como siendo *relevados* por la

---

<sup>175</sup> Manipulación bajo la cual podría ser leída la siguiente declaración del jefe de los médicos del Reich: “Quien quiera acabar con la lucha de clases debe retirar primeramente del trabajo y por lo tanto del obrero el reproche de la suciedad. Si se ayuda al proletario a lavarse concienzudamente y se le coloca por consiguiente al mismo nivel que el burgués, reconocerá que no existe razón por la que debiera luchar” (cit. en A. Ruiz de Samaniego 2002: 40, a quien sigo en este punto).

*política-estética* totalitaria. De forma semejante, R. Stollmann argumenta que “la esfera pública fascista debe entenderse como una ‘bella ilusión’ que, sin embargo, es diferente de la ‘bella ilusión del arte que sirve como medio para una evasión psíquica privada de la realidad” (1978: 59). En último término, el totalitarismo estetiza la política no porque tenga como vocación primaria la configuración de manipulaciones mediáticas (*simulacra*) para engañar al pueblo, sino porque tiene al pueblo como materia de una configuración ilusionista que tiene en sí misma una vocación artística, y lo utiliza para construir la historia de una marcha ascendente de depuración de lo enfermo y lo nocivo.

Si bien es imposible en este capítulo dar cuenta exhaustiva de las categorías referidas, sí conviene indicar, para ir concluyendo este apartado, un ejemplo concreto que permita visualizar las lógicas de pensamiento y acción que Benjamin quiere situar y enfrentar materialmente, *poner en escena*; esas lógicas que, como se indicó, formaban parte de la *Kulturkampf* germana, aquella que el nacionalsocialismo extenderá mediante la asunción de determinados patrones y marcos de legibilidad estéticos, y que el proyecto benjaminiano (prioritariamente el desarrollado en *PW*), buscará conmocionar a partir de nociones centrales en su filosofía, como las de ruina y fragmentariedad. Asociado al conjunto de categorías estéticas modernas que releva el fascismo, hay un ejemplo que sintetiza nítidamente esta oposición que Benjamin quiere efectuar, y que sirve para apreciar concretamente dos concepciones estético-políticas en litigio. Albert Speer, en sus *Memorias*, desarrollará una teoría arquitectónica (con proyecciones más vastas, por cierto) que resulta particularmente reveladora en el presente contexto, y que describió, *in nuce*, de la siguiente manera:

Las obras del Zeppelinfeld comenzaron inmediatamente (...) El hangar de los tranvías de Nuremberg tuvo que dar paso a la nueva tribuna. Pasé ante el amasijo que formaban los restos de hormigón armado del hangar tras su voladura; las barras de hierro asomaban por doquier y habían empezado a oxidarse. Era fácil imaginar su ulterior descomposición. Aquella desoladora imagen me llevó a una reflexión que expuse a Hitler bajo el título algo pretencioso de “teoría del valor como ruina” de una construcción. Su punto de partida era que las construcciones modernas no eran muy apropiadas para constituir el “puente de tradición” hacia futuras generaciones: resultaba inimaginable que unos escombros oxidados transmitieran el espíritu heroico de los monumentos del pasado. Mi “teoría” tenía por objeto resolver este dilema: el empleo de materiales especiales, así como la consideración de ciertas leyes estructurales específicas, debía

permitir la construcción de edificios que, cuando llegaran a la decadencia, al cabo de cientos o miles de años (así calculábamos nosotros), pudieran asemejarse un poco a sus modelos romanos. Para lograr este fin, pretendíamos renunciar en la medida de lo posible al hormigón armado y a la estructura de acero en todos los elementos constructivos que estuvieran expuestos a la acción de los agentes atmosféricos; los muros, incluso los de gran altura, debían seguir resistiendo la presión del viento cuando ya no tuvieran tejados o techos que los apuntalaran. Su estructura se calculaba en función de ello. Para ilustrar mis ideas, hice dibujar una imagen romántica del aspecto que tendría la tribuna del Zeppelinfeld después de varias generaciones de descuido: cubierta de hiedra, con los pilares derruidos y los muros rotos por aquí y allá, pero todavía claramente reconocible (...). A Hitler aquella reflexión le pareció evidente y lógica. Ordenó que, en lo sucesivo, las principales edificaciones de su Reich se construyeran de acuerdo con la “ley de las ruinas”. (A. Speer 2001: 104-106).

Cabría pensar que este fragmento de Speer mantiene temáticamente la misma obsesión de Benjamin por las ruinas. Sin embargo, la doctrina de Speer solo resulta análoga en términos temáticos a la doctrina benjaminiana, pues más allá del interés común por la ruina, ambas concepciones resultan por completo disímiles. En efecto, la concepción de la ruina que tiene en mente Speer vive y se sustenta, como se aprecia, del acoso espectral que sufre el *monumento* tras su época de esplendor, mientras que en Benjamin, de forma totalmente inversa, la reflexión está guiada por el interés de mostrar en cualquier proyecto totalizante (digamos, *monumental*) el trabajo de la ruina. Dicho de otro modo, mientras que en Speer la ruina vive *parasitariamente* del monumento, como su *miembro fantasma*, en Benjamin es el monumento quien es acosado por el fragmento, la ruina y el cadáver<sup>176</sup>. Si la ruina, en último término, sirve a Speer para configurar un trabajo edificante, vitalista, en Benjamin (y en consonancia con sus reflexiones sobre la *Frühromantik*) la ruina constituye la *cesura*, la fuerza crítica [*kritische Gewalt*] que efectúa la mortificación de la obra [*Mortifikation der werke*]<sup>177</sup>.

Este contraste permite, asimismo, caer en la cuenta de que la serie de oposiciones entre la estética totalitaria y aquello que Benjamin quiere contraponer esconde tensiones y problemas

---

<sup>176</sup> Un motivo este, el de la ruina, al que Heidegger dedica decisivos pasajes, que vuelven nuevamente problemático cualquier intento de enfrentar, sin las necesarias precauciones, las filosofías de Heidegger y Benjamin.

<sup>177</sup> Es destacable que ya en un escrito temprano, como es la “Réplica a Oscar A. H. Schmitz”, de 1927, Benjamin contrapone explícitamente el “carácter arquitectónico” del movimiento de masas en Rusia al “carácter monumental” de los movimientos de masa que exponen las películas germanas de la UFA. Cf. *GS* II-2: 753; *OC* II-2: 370.

ontológicos mucho más complejos de lo que aparentemente puede parecer. En efecto, y para dar un ejemplo, así como de la preferencia por el mármol en Speer no puede concluirse apresuradamente que el uso de este material sea en sí mismo totalitario, así tampoco puede determinarse que el plano medio, la panorámica o la filmación de la masa sean estrategias de suyo fascistas. El problema, en efecto, es mucho más complejo como para oponer “totalidad” a “fragmentación” o *toma panorámica a primer plano* o *fragmento*. Se trata, más bien, de temas y estructuras formales que entran en tensión en diferentes programas estético-políticos; y es precisamente ahí, en el seno de esas categorías y programas, donde hemos intentado horadar.

Siguiendo con esta *arquitectónica de los cimientos*, la mención a Speer resulta también interesante porque, además de apuntar a los problemas de base que analizamos, permite abrir el estudio al segundo capítulo de forma tanto conceptual como espacial y temporal, específicamente a partir de una anécdota. El 25 de junio de 1940, Hitler entró en París como conquistador, y recorrió junto a Speer durante horas la ciudad desierta, con el anhelo de vislumbrar la Ópera construida en la época de Haussmann, la tumba de Napoleón y Notre Dame, entre otros sitios. En ese momento, según se cuenta, se habría dirigido a Speer para señalarle lo siguiente:

¿No era hermosa París? Pero Berlín debe ser más hermosa aún. En el pasado, muchas veces consideré que tendríamos que destruir París, pero cuando terminemos en Berlín, París será solo una sombra. Entonces, ¿para qué destruirlo?<sup>178</sup>

Esta historia resulta elocuente pues nos dirige espacialmente a París, y temporalmente al París de Haussmann, aquel París que Benjamin estudiará obsesivamente los últimos años de su vida y que tematizará como “capital del siglo XIX”; la historia, además, nos dirige a París a través de ruinas, mediante las ruinas de ese París en el que Benjamin habría vislumbrado, en la década de 1930, cómo cristalizaban (aberrantemente) las categorías estéticas heredadas (genio, *arte por el arte*, apariencia bella, eternidad, unicidad) que, más tarde, convertirían en *ruinas* la ciudad. Como se indicó al comienzo, la respuesta a su propia condición de exiliado que le había impuesto la *Gesamtkunstwerk* fascista, Benjamin irá a buscarla, como arqueólogo, al París que hizo emerger

---

<sup>178</sup> Cit. en S. Buck-Morss (1995: 358).

la fantasmagoría [*Phantasmagorie*] reaccionaria.

## Capítulo 5

### Fantasmagoría

#### 5.1. Génesis y estructura del concepto

En el apartado anterior se ha querido dejar delimitados al menos tres aspectos esenciales. Por una parte, que al problematizar el fenómeno de la *estetización de la política* [*Ästhetisierung der Politik*] Benjamin piensa, *stricto sensu*, en un *arte* que acaba por sustituir a la política, y no, como se ha interpretado, en una *política que hace uso del arte*. En segundo lugar, que la *estetización de la política*, teniendo al arte como fin y no como medio, comprende al pueblo como objeto y materia de sus premisas doctrinales y sus operaciones históricas. En tercer lugar, que la *estetización de la política* consiste primordialmente en un proyecto que *relewa* un determinado conjunto de categorías estéticas modernas, aspecto este último que implica que la última parte de *KZR* (*i.e.*, el párrafo XIX, donde se determina que la *estetización de la política* es el epítome de la *estética de la guerra*) conecta con la primera parte, específicamente con el *Vorwort*, donde se ha dado cuenta de esas categorías estéticas que, *mutatis mutandis*, asume y reapropia la *política-arte* totalitaria.

Preocupado por cuestionar el anudamiento entre arte y mercancía, y en particular los avatares de la doctrina de *l'art pour l'art*, Benjamin estudia la política estética fascista, por lo tanto, como *culminación* de un fenómeno más profundo, un fenómeno que presenta distintos rasgos y que se ha pesquisado en el capítulo anterior a través de la idea de *Gesamtkunstwerk*. Atendiendo a esto, si en el análisis precedente se comenzó por la última transformación (coetánea a Benjamin) de ese fenómeno (*i.e.*, el de la *política-arte* totalitaria<sup>179</sup>), se hace preciso analizar ahora, *retrospectivamente*, la idea de *fantasmagoría* [*Phantasmagorie*], la noción capital de la última etapa de su pensamiento, que surge como matriz interpretativa de todos los análisis que consagró al París decimonónico. Hacia el final del presente capítulo, se intentará mostrar que, al problematizar

---

<sup>179</sup> Como ha quedado patente en el capítulo anterior, el totalitarismo lo hemos analizado en su específica variante nacionalsocialista. Aunque no se puede ahondar aquí en este problema, sería relevante contrastar los análisis de Benjamin con otras tendencias, como, *v.gr.*, lo que F. Duque ha denominado el “teofranquismo”. Cf. al respecto F. Duque (2012).

dicha reapropiación histórico-filosófica de las categorías estéticas modernas por parte del fascismo, Benjamin se fija como objetivo primordial el cuestionamiento de la idea de *forces mythiques*. Para avanzar en esta dirección, con todo, conviene abrir este apartado precisando la génesis de la noción de *fantasmagoría*.

Entre mediados de 1927 y 1929, Benjamin proyectó escribir un ensayo, como se consignó *supra*, titulado “Pasajes de París. Cuento de hadas dialéctico” (Adorno-Benjamin 1998: 97). El objetivo de tal proyecto, que derivó finalmente en lo que conocemos como *PW*, era mostrar los basamentos materiales del siglo XIX, el período, según Benjamin, desde el cual se alzarían los desgarros y tensiones del siglo XX, en cuanto en tanto conformarían su “protohistoria” [*Urgeschichte*]. Asumiendo esta perspectiva, Benjamin indica en el primer *exposé* preparado para *PW*, en 1935, que cada época sueña la época procedente (y la prepara en su despertar); de tal forma, se puede colegir que el intento de desentrañar el siglo XIX no perseguiría otra cosa que despertar del “sueño de la historia” que da forma al siglo XX. Y para preparar ese despertar, siguiendo siempre a Benjamin, resultará ineludible horadar detenidamente el conjunto de estratos (filosóficos e históricos) que —influido por *Le Paysan de Paris* de L. Aragon— Benjamin comprenderá como la *mitología moderna*; aquello que, expresado *in nuce*, se manifiesta como *fenómeno natural* y constituye la estructura *determinante* de la sensibilidad epocal del siglo XIX. Al respecto, R. Tiedemann ha señalado que, en la exégesis desarrollada en *PW* se puede apreciar una aplicación radical de la teoría surrealista de los sueños al mundo de la historia, manteniendo como objetivo último la liberación de las fuerzas latentes que se esconden en sus pliegues y capas (cf. *GS* V-1: 16; *OC* V-1: 17).

Es preciso advertir, sin embargo, que tanto el estudio de los sueños como las indagaciones sobre drogas (los *Protokolle zu Drogenversuchen*) constituyen labores que deben ser inscritas en el intento temprano de Benjamin de cuestionar la concepción teórico crítica del conocimiento de Kant y su doctrina de la experiencia<sup>180</sup>. Este hecho no puede ser desatendido, puesto que sirve para problematizar las lecturas que soslayan el aspecto crítico cognoscitivo del proyecto benjaminiano, lecturas que fomentan interpretaciones donde parece abrirse paso una

---

<sup>180</sup> Uno de los escritos fundamentales para abordar la vinculación (y desplazamiento) con Kant es el ensayo “Über das Programm der kommenden Philosophie”, de 1918. Dentro de los *fragmentos estéticos tempranos*, agrupados en el volumen VI de *GS*, resulta de particular interés también el ensayo “Über die Wahrnehmung”, de 1917. En ambos estudios, Benjamin busca, según sus palabras, la “fundamentación epistemológica de un concepto superior de la experiencia” (*GS* II-1: 160; *OC* II-1: 164). Sobre el primer trabajo son relevantes los estudios de P. Fenves (2011) y W. Hamacher (2012b).



cierta defensa de lo irracional en Benjamin, totalmente extraña a una filosofía cuyos cuestionamientos explícitos al intento de refugio en el mito, en los sueños o en los *paraísos artificiales*, corre paralelo al de desbaratar el auge de la irracionalidad, que Benjamin leyó tempranamente como precursor y fuente de las posteriores políticas de masas fascistas<sup>181</sup>.

Este aserto cobra también intensidad en lo que ahora se analiza específicamente, pues el fundamento de la problematización de la idea de fantasmagoría, en último término, como se verá, no es sino un cuestionamiento del mito, cuya comprensión, si bien tiene influencias del surrealismo, Benjamin intentará claramente diferenciarla del modo en que esta corriente lo comprendía. Hay, en efecto, diversas referencias que muestran cómo, para Benjamin, lo mítico aún perdura en los intentos por aferrarse a ámbitos como el sueño<sup>182</sup>; una idea, esta última, que permite esclarecer el objetivo central que el propio Benjamin se ha fijado en *PW*: “Pero es cierto también que todo suelo, una vez ha quedado entreverado por la actividad de la razón, ha de quedar al fin purificado de la broza del mito y la locura. Y eso es lo que aquí debe conseguirse para el suelo del siglo XIX” (*GS* V-2: 1010; *OC* V-2: 1288). Hecha esta aclaración preliminar, es preciso ofrecer otras claves para percibir la génesis del problema, para comprender mejor su posterior configuración sistemática.

Es sabido que Benjamin acumulaba frenéticamente notas y folios, y en las misivas dirigidas a los frankfurtianos ya exiliados los avisos relativos a *PW* anunciaban una dedicación temporal a los escritos de C. Jung, con el objetivo expreso de cuestionar su “mascarada fascista” (y con el anhelo, implícito, de profundizar un debate mantenido con Adorno sobre la relación entre pasado, mito y modernidad<sup>183</sup>). Este proyecto sobre Jung se verá de todos modos desplazado, ya que M. Horkheimer solicitará a Benjamin que concentre sus esfuerzos en extraer el “núcleo teórico” sobre Baudelaire, atendiendo a que dos de los restantes miembros del *IJS* ya se estaban haciendo cargo de la “psicología profunda” jungiana (H. Marcuse y E. Fromm)<sup>184</sup>. Siguiendo la costumbre, Benjamin asume la indicación de Horkheimer, a quien envía en abril de

---

<sup>181</sup> Que esto se haga explícito lo prueba de manera muy documentada la investigación sobre *PW* desarrollada por S. Buck-Morss (1995).

<sup>182</sup> Para evaluar la relación de Benjamin con el surrealismo, y con su teoría del sueño, cf. los trabajos de J. Fürnkäs (1988) y M. Jennings (2010). De interés también, para evaluar las diferentes concepciones y tensiones que hay al interior del mismo surrealismo, es el estudio de H. Foster (2008).

<sup>183</sup> Cf. al respecto B. Tackels (2012: 417). El problema entre Adorno y Benjamin sobre lo arcaico tomará forma, en primer lugar, en torno al ensayo de Benjamin sobre Kafka. Relevantes a este último respecto son los estudios de W. Hamacher (2018) y G. Agamben (2007a).

<sup>184</sup> Con todo, la presencia de la psicología de Jung será recurrente en *PW*, particularmente en el folio K.

1938 una carta donde anuncia una suerte de “guion” de su estudio sobre Baudelaire. En este, se indica que la primera parte debía anunciar el problema, la segunda ofrecer los materiales necesarios para dar una resolución y la tercera, finalmente, ofrecer esa respuesta.

De este guion solo se llegó a conocer formalmente la segunda parte (*i.e.*, *PSB*), de forma tal que no se posee ni el problema ni la respuesta. De todos modos, lo esencial de esta indicación aquí es destacar que si el escrito sobre Baudelaire tiene la fisonomía de un libro (un *libro en miniatura*, indica Benjamin) lo es precisamente por la centralidad que ahí obtiene la categoría de *fantasmagoría*. Corolario de esto es que, siendo *PW* el (proyecto de) libro más importante de los últimos años de Benjamin, y a la vista de que la noción de *fantasmagoría* es la que mantiene unidos los materiales sobre Baudelaire, resulta posible afirmar, entonces, sin forzar las premisas, que la noción de *fantasmagoría* constituye, si no la clave, al menos uno de los pilares fundamentales de toda la filosofía tardía de Benjamin.

Como primer acercamiento al concepto, conviene indicar que la motivación inicial de Benjamin al usar tal categoría es problematizar aquellos fenómenos de la modernidad (pero con raíces más profundas, como se revelará) que producen *ilusiones* o son determinables como *simulacros*, *i.e.*, fenómenos que suscitan y producen una imagen falsa y que, sin embargo, son susceptibles de ser leídos como *verdades epocales*. Esos hechos o fenómenos serán denominados por Benjamin precisamente como *fantasmagorías*, fenómenos que, en un momento determinado, aun cuando sean ilusiones, develan la *verdad de la ilusión* de la historia<sup>185</sup>.

En principio, hay que mencionar que la construcción del concepto de *fantasmagoría* posee dos fuentes primarias, un dato compartido por diversos intérpretes, como se irá viendo. Por una parte, Benjamin toma el término en su significación más material y corriente, *i.e.*, las fantasmagorías tal como estas habían surgido en el s. XIX, a saber: como mecanismos técnicos *productores de ilusiones*. La referencia primaria y más inmediata de Benjamin la constituye, en efecto, ese conjunto de artefactos o dispositivos técnicos que materialmente tenían por misión sugerir la aparición de mundos inmateriales, allende el mundo cotidiano. La fantasmagoría, de hecho, sirvió a mediados del s. XIX para designar también el conjunto de textos literarios que, haciendo

---

<sup>185</sup> No puede dejar de llamar la atención el hecho de que Adorno titule uno de los capítulos, el sexto, de su *Ensayo sobre Wagner*, como “Fantasmagorías”, sin hacer en ningún momento mención al debate que mantenía con Benjamin al respecto, más aun teniendo a la vista de que era consciente de la génesis del escrito sobre Baudelaire y, encima, considerando que será sobre esa categoría, como se verá, desde la que se levantará uno de los debates más intensos entre ambos filósofos. Cf. al respecto el trabajo de J. A. Zamora (1999: 129-151).

acopio de elementos visuales (*v.gr.*, lentes y microscopios), pretendían suscitar experiencias angustiosas<sup>186</sup>.

Pues bien, el primer *exposé* de 1935, titulado “París, la Capital del siglo XIX”, puede ser tematizado, a partir de la serie de los seis personajes que analiza, como un compendio de determinadas *producciones fantasmagóricas*: los pasajes con Fourier, los panoramas con Daguerre, la planificación urbana con el Barón Haussmann, etc., aunque es cierto que la explicitación de tales producciones en tanto fantasmagorías no cobrará su plena relevancia sino con el segundo *exposé* de 1939, titulado, de forma levemente distinta, “París, Capital del siglo XIX”, y donde el giro radical está dado por el reemplazo de la teoría de los sueños por la teoría, ya más sistemática, de la fantasmagoría. De todos modos, ya el ensayo de 1935 permite un acercamiento, a partir de un soporte material concreto como el *panorama*, a una definición de la categoría de fantasmagoría, así como de sus alcances socio-políticos generales. En el apartado II, titulado “Daguerre o los panoramas”, Benjamin escribe al respecto lo siguiente:

El intento de hecho consistía en hacer de los panoramas, mediante nuevos dispositivos técnicos, los lugares de una imitación exacta y plena de la naturaleza. Por ejemplo se trataba de imitar los cambios de hora en el paisaje, o también la salida de la luna o el tronar de las cascadas (...) el intento era producir con intensidad ilusionista unas transformaciones semejantes a los auténticos cambios naturales (...). (*GS V-1*: 48; *OC V-1*: 57).

Más adelante Benjamin define el objetivo de esa “intensidad ilusionista” —mediante el surgimiento de “lo panorámico” en el resto de las artes— como la marginación de la posición real del trabajador: “Allí aparece el trabajador (...) situado fuera de su clase como mero accesorio de un idilio” (*GS V-1*: 49; *OC V-1*: 58)<sup>187</sup>.

En el apartado III, Benjamin extiende la lógica que ahí ha descubierto al terreno de las *Exposiciones Universales*, las que describirá como “lugares de peregrinación hacia el fetiche de la mercancía”, en cuanto en tanto tendrían como objetivo fundamental el de “entretener a las clases trabajadoras, viniendo a convertirse para ellas en un festejo de emancipación” (*GS V-1*: 50; *OC*

---

<sup>186</sup> Cf. al respecto M. Milner (1982), J.-L. Déotte (2013a) y D. Oubiña (2009).

<sup>187</sup> En esta idea, más allá de los lineamientos teóricos retomados de KZR, es apreciable el influjo de los análisis desarrollados en “*Das Ornament der Masse*”, ensayo publicado por S. Kracauer en 1927.

V-1: 60)<sup>188</sup>. Inmediatamente después, Benjamin ofrece otro aspecto esencial de su argumentación: “El mundo obrero como clientela aparece ahí en primer plano, por más que el marco de la industria del ocio no esté configurado todavía” (GS V-1: 50; OC V-1: 60). Esencial, en efecto, pues en la secuencia que extiende la lógica ilusionista se va enfatizando, en primer lugar, la idea de que la fantasmagoría opera en distintos soportes y, en segundo término, porque aparece una diferenciación (en principio solo referida a una diferente datación histórica, aunque será finalmente mucho más que eso, como se verá) entre la idea de *fantasmagoría* y la noción de *industria cultural* (categoría esta central, como es consabido, para el Adorno que escribirá, respondiendo a KZR, con el ensayo “*Kulturindustrie*”, contenido en *Dialektik der Aufklärung*)<sup>189</sup>. Lo esencial aquí, con todo, es que es posible atisbar ya una definición delimitada del fenómeno de la fantasmagoría en el apartado dedicado a las Exposiciones Universales.

La aparición de los dioramas, y posteriormente de los daguerrotipos, suscita, de acuerdo a Benjamin, una contra-respuesta del arte, focalizada principalmente en combatir la pretensión “artística” de dichos inventos; una hipótesis que, formulada levemente distinta, volverá a surgir en KZR al estudiar el culto de la doctrina del *art pour l'art* (definida ahí como una *teología del arte* (KZR: 104; EOA: 50). Con todo, el vínculo entre el *exposé* y KZR se dará principalmente en otro pasaje, anudando en ambos textos el motivo que más interesa destacar ahora. En el apartado sobre las Exposiciones Universales, en efecto, Benjamin sintetiza elocuentemente la lógica general de la *fantasmagoría* que ahora se busca explicitar:

En la Exposición Universal se transfigura el valor de cambio correspondiente a la mercancía, situada en un marco frente al cual su valor de uso retrocede. Así inaugura la fantasmagoría en la cual entra el hombre para conseguir distraerse. La industria del ocio le facilita esa distracción, elevándole a él, al mismo tiempo, al grado de suprema mercancía, y él se entrega sin más a sus manejos en tanto goza con su alienación respecto de sí y de los otros. (GS V-1: 50; OC V-1: 61).

---

<sup>188</sup> Es el objetivo explícito, dirá ahí mismo Benjamin, de la Exposición Universal celebrada en 1798 en el Campo de Marte.

<sup>189</sup> Aparte de “*Kulturindustrie*”, es posible entender varios otros ensayos de Adorno como respuestas indirectas a KZR, trabajos igualmente célebres pero menos estudiados desde esa perspectiva contrastante, como “*Über Jazz*”, “*Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*”, “*Das Schema der Massenkultur. Kulturindustrie (Fortsetzung)*” o “*Filmtransparente*”. Cf. al respecto M. Hansen (2012: 360). Por su parte, sobre la percepción surgida en el s. XIX, cf. J. Crary (2008a: 55).

Aparte de ofrecer los contornos generales de la noción de fantasmagoría, este pasaje resulta especialmente relevante porque realiza esta delimitación de forma casi idéntica al modo en que, al final de *KZR*, se define la *estetización de la política*. Evidentemente, no se trata de una coincidencia: escritos por las mismas fechas, ambos pasajes vienen a indicar que Benjamin (como se señaló *supra*) aprecia en un determinado fenómeno del siglo XX unos rasgos formales que son hallables también en aspectos específicos del siglo XIX. Dicho en otros términos, aquello que Benjamin definirá como característico de la política totalitaria es retrotraído a un contexto socio-histórico precedente, en el que se colocan los cimientos de la ulterior *Ästhetisierung der Politik*.

Ahora bien, aparte de esta definición general, en estos pasajes se va apreciando, además, que la noción de fantasmagoría se concreta operativamente en una serie múltiple de *operaciones técnico-sociales*, algo que explicita Benjamin al sugerir (en el apartado dedicado al “artista demoledor”, como se hacía llamar el Barón Haussmann), que en el siglo XIX se conjugan diversos *niveles fantasmagóricos*: “Las fantasmagorías del espacio a las que se entrega ahora el *flâneur* corresponden a las fantasmagorías temporales de las que depende el jugador: el juego transforma el tiempo de este modo en la embriaguez que es propia de una droga” (*GS* V-1: 57; *OC* V-1: 70). Habrá, de tal manera, distintos *procedimientos fantasmagóricos*, entrecruzándose a su vez en distintos planos operativos. En el nivel arquitectónico y de la planificación urbanista, *v.gr.*, la fantasmagoría de Haussmann tendrá como “objetivo verdadero (...) asegurar y proteger de la guerra civil a la ciudad, convertir simplemente en imposible la erección de futuras barricadas”, y esto mediante dos procedimientos, a saber: “Con el ancheamiento de las calles se haría imposible su erección, mientras que las nuevas avenidas abrirían el paso acelerado al desplazamiento de las tropas desde su posición en los cuarteles hasta los barrios de trabajadores” (*GS* V-1: 57; *OC* V-1: 71).

Benjamin recuerda luego que los contemporáneos juzgaron dichas obras de Haussmann como “estratégico embellecimiento” [*embellissement strategique*], un aserto que recuerda, nuevamente, otro pasaje de *KZR*, específicamente el parágrafo XIX, titulado “Ritual y política”, en el que se señala que los hombres aprecian “su propia autoalienación [*Selbstentfremdung*] como un goce estético [*aesthetischen Genuss*] de primer orden” (*KZR*: 141; *EOA*: 99). Esta indicación, la segunda correspondencia prácticamente textual, permite concluir que algo más que afinidades detectaba Benjamin entre la consolidación de la *Phantasmagorie* decimonónica y la emergencia de la *Gesamtkunstwerk* totalitaria.

Existirían, entonces, distintos *dispositivos técnico-sociales*, operando en diversos niveles, desde la arquitectura y el diseño urbano, hasta la moda y las artes. No obstante esto, conviene no olvidar que la reflexión que así ha tomado curso proviene, como se apuntó *supra*, de una observación concreta y específica, por parte de Benjamin, de determinados aparatos técnicos. De igual forma, es preciso señalar que en el segundo *exposé*, escrito cuatro años después del primero, Benjamin introduce una serie de cambios significativos; entre ellos, quizás el más relevante, se encuentra la eliminación del apartado sobre Daguerre y el panorama, factor que, paradójicamente, es interpretado por algunos comentaristas no como un alejamiento de la idea de *fantasmagoría* sino, todo lo contrario, como un énfasis que hace pasar a primer plano un aspecto que, *stricto sensu*, ya venía ocupando todo el primer *exposé*.

Según el análisis de M. Cohen<sup>190</sup>, quien defiende dicha postura, coincidente con este énfasis sería el abandono de la teoría de los sueños bosquejada en el primer *exposé*, y la nueva apertura y cierre con la idea de fantasmagoría. La apertura del segundo *exposé*, en efecto, señala lo siguiente: “Este trabajo tiene por objeto mostrar de qué manera (...) las renovadas formas de la vida junto con las nuevas creaciones de base técnica y económica que le debemos al pasado siglo entran al interior del universo de una forma de fantasmagoría” (GS V-1: 60; OC V-1: 75). En la lectura de Cohen, esto es lo destacable, la *immediatez sensible* a la que aludirá Benjamin más adelante, así como la idea de “iluminación” que desarrollará correlativamente, estarán vinculadas a la visualización del aparato mismo de la fantasmagoría, objeto que, cabe destacarlo, resurgirá como objeto de análisis en conjunto con múltiples otros dispositivos, específicamente en el folio Q de *PW*, en el que Benjamin da cuenta del amplio abanico de aparatos de “visualización” que hicieron su aparición en el s. XIX:

Había panoramas, dioramas, cosmoramas, diafanoramas, navalaramas, pleoramas (*pleo* en griego significa yo navego, realizo una travesía), fantoscopios, fantoparastasis (...), viajes pintorescos por la habitación, georamas; pintorescos ópticos, cineoramas, fanoramas, estereoramas, panoramas dramáticos y ciclорamas. (GS V-2: 655; OC V-2: 843).

---

<sup>190</sup> Cf. al respecto el estudio de M. Cohen (2010: 207-236), trabajo cuya pauta sigo en este punto. Es posible vislumbrar un desarrollo más sistemático de la teoría de Cohen en su fundamental *Profane illumination: Walter Benjamin and the Paris of surrealist revolution* (1995).

Concretamente, la fantasmagoría correspondía a un aparato técnico que, usando una linterna mágica, hacía proyectar en una pantalla un desfile de figuras, muchas de ellas, las más de las veces, espectros de antiguos políticos u hombres públicos de la época. El aparato habría sido inventado en 1790 por el doctor belga Etienne-Gaspard Robertson, quien llegó a ser célebre por hacer aparecer en sus espectáculos a personajes como Marat o Guillermo Tell, que entraban a escena ahora como figuras de entretenimiento del “panteón histórico”. Esta serie de antecedentes permiten a Cohen señalar algo particularmente decisivo, a saber: que no habría mejor sinécdoque de la “fantasmagoría de la historia” que la fantasmagoría misma en cuanto aparato técnico (2010: 214-215). Dicho de otro modo, en el aparato concreto de la fantasmagoría, en su específica *materialidad operativa*, Benjamin habría detectado el meollo o resorte esencial de las producciones capitalistas, atendiendo al específico modo en que producía espectros e ilusiones y los hacía entrar en el *continuum* de la historia.

El interés de Benjamin por el aparato técnico concreto es evidente, y se aprecia no solo en su exhaustivo conocimiento de los diversos dispositivos existentes, sino también en su interés, más amplio, por la figura del ingeniero, figura que eclipsará en *PW* a la del “arquitecto artístico”<sup>191</sup>. En esta misma senda de investigación, atenta a los *soportes técnicos* de socialización, los estudios de J. Crary han permitido mostrar cómo, desde el siglo XVIII en adelante, un conjunto amplio de artefactos fueron articulándose en un proyecto sociopolítico más vasto que convirtió a la “atención” en un objeto de estudio de primer orden, y que hizo, a partir de ella, proliferar otros múltiples saberes, tales como la psicología experimental, la óptica fisiológica o la fotografía de movimientos (cf. J. Crary 2008b: 12)<sup>192</sup>.

Hay otros múltiples aspectos en los que el trabajo de Crary estrecha vínculos con el de Benjamin (a quien tiene por figura tutelar)<sup>193</sup>. Uno de ellos resulta de especial relevancia aquí. En su intento de comprender los modos en que la cultura decimonónica activaba el juego atención-distracción, Crary determina que “el *modelo de visión* sustentado en la *camera obscura*” fue

---

<sup>191</sup> Benjamin extiende así sus tempranas reflexiones sobre el “fetichismo de la artisticidad” y la preponderancia de la técnica (*v.gr.*, en el trabajo de Brecht), particularmente la idea, referida también en *KGP*, de un concepto banal de arte “al que cualquier consideración técnica le es ajena” (*GS* II-1: 369; *OC* II-1: 380).

<sup>192</sup> Otros estudios relevantes sobre la emergencia y consecuencias sociopolíticas de los aparatos técnicos decimonónicos, pueden consultarse en M.-A. Doane (2012) y S. Zielinski (2011). De acuerdo a Doane, la “aceleración de los acontecimientos característica de la vida moderna era indisociable de los efectos de las nuevas tecnologías y de una cultura de máquinas que hicieron posibles los adelantos de la ciencia moderna” (2012: 19).

<sup>193</sup> En la tercera parte del presente estudio, sin embargo, se intentará mostrar que J. Crary no logra captar la densidad de la reflexión benjaminiana sobre la técnica y su relación con la historización de la percepción.

revelándose paulatinamente como obsoleto hacia la segunda mitad del XIX (cf. J. Crary 2008b: 47 y J. Crary 2008a: 54), un dato particularmente interesante pues, aunque no hay indicios de que Benjamin conociera antecedentes históricos relativos a la obsolescencia del aparato técnico de la *camera obscura*, sí es cierto que dicho dispositivo le pareció poco adecuado como modelo analógico para explicar los efectos estéticos y socio-políticos de la fantasmagoría decimonónica, específicamente de su incidencia en los procesos de subjetivación.

Habiendo analizado la estructura y los rasgos generales del concepto de fantasmagoría, es preciso consignar que la génesis que hemos también analizado debe ser complementada atendiendo a otra fuente. En efecto, Benjamin dará forma al concepto de fantasmagoría atendiendo no solo a la configuración material del aparato técnico, sino también a la teoría marxista. Ahora bien, lo destacable es que esta doctrina será cuestionada, como se verá en lo que sigue, precisamente mediante el rendimiento conceptual que le ofrece la específica disposición técnica del aparato fantasmagórico.

## 5.2. Ideología y fantasmagoría: entre Marx y Benjamin

Una segunda fuente importante para la configuración sistemática del concepto de fantasmagoría está constituida por el análisis marxista emprendido en el libro I de *Das Kapital*, aunque Benjamin trastocará finalmente dicho análisis hasta un punto tal que algunos intérpretes han llegado a cuestionar profundamente la *filiación marxista* de Benjamin (*v.gr.*, J.-L. Déotte 2013a: 19 y 35), y esto mediante la introducción de dos consideraciones relevantes que se irán examinando. Por ahora, para ir allanando el camino, es preciso recordar que, en el análisis dedicado al carácter fetichista de la mercancía [*der fetischcharakter der Ware*], Marx señala, como hipótesis central, que bajo el capitalismo la relación entre los hombres adopta “la forma fantasmagórica de una relación entre cosas” (2016a: 103). La fantasmagoría, en el sentido específico de Marx, se genera porque, bajo las condiciones del capitalismo, la relación entre los hombres asume la forma de una ilusión o un simulacro, bajo la cual los hombres se relacionan *creyendo* en su condición de humanos, cuando *en realidad* han sido cosificados, *i.e.*, transformados en meras mercancías. Así, la fantasmagoría funciona como un “velo” [*Hülle*] del aparato de producción (en otros términos, del mismo Marx, como la subsunción del valor de uso



[*Gebrauchswert*] en el valor de cambio [*Tauschwert*]), un velo que suscita justamente esa ilusión de que hay una relación entre hombres cuando en verdad se trataría de una relación entre cosas.

Que el fetichismo de la mercancía derive en la idea de reificación resulta prácticamente evidente, en la medida en que en ambos fenómenos opera una lógica de inversión de los términos: el valor de uso por el valor de cambio y el hombre (sujeto) por la mercancía (predicado). En otros términos, se trata de una ilusión entendida como cosificación en la medida en que se invierte la relación hombre y cosa (o sujeto-objeto), al ser ahora la cosa la que se apropie del sujeto. Como es sabido, será esta deriva de análisis la que pondrá de relieve Lukács en *Geschichte und Klassenbewußtsein*, un dato no menor, teniendo en cuenta que, de acuerdo a R. Tiedemann, el marxismo de Benjamin de 1935 (año del primer *exposé*) es en rigor muy rudimentario, siendo esencialmente filtrado por la lectura del referido libro de Lukács. De todos modos, para el mismo Tiedemann el “concepto de fantasmagoría que Benjamin emplea sin descanso no parece nombrar sino el carácter fetichista de la mercancía señalado por Marx” (*GS* V-1: 26; *OC* V-1: 29).

Ciertamente esta hipótesis resulta plausible si se considera que la fantasmagoría es también un *velo* donde se enmascara, mediante la forma valor, el valor de uso, fenómeno concretamente materializado en las *Exposiciones Universales*, que no son otra cosa, como señala el mismo Tiedemann, que lugares donde “se transfigura el valor de cambio correspondiente a las mercancías, cegando por efecto de su brillo el carácter abstracto de sus determinaciones de valor” (*GS* V-1: 27; *OC* V-1: 30). Como se anunció *supra*, sin embargo, hay un par de precisiones que trastocarán esta vinculación inmediata con la filosofía de Marx, dos precisiones de las cuales una es consecuencia inmediata de la otra.

El primer aspecto, el más “abstracto”, lo constituye el desplazamiento operado por Benjamin de la interpretación marxista de la relación *base-superestructura* y el rol que se le otorga ahí al arte. En *PW*, específicamente en el folio K, Benjamin escribirá las siguientes palabras, cuya importancia decisiva exige citarlas *in extenso*:

Doctrina de la superestructura ideológica. Con respecto a ella, en primer término, se diría que Marx pretendiera sólo constatar una concreta relación causal entre la base y la superestructura. Pero la consiguiente observación de que las ideologías que presenta eso que es la superestructura reflejan de modo falso y deformado las relaciones realmente existentes pasa sin duda mucho más

allá. La cuestión se plantea de este modo: si de hecho la base determina en cierto modo la superestructura en lo que material y realmente es ahí experiencia y pensamiento, pero si dicha determinación no es un mero reflejo simplemente, ¿cómo se habrá de caracterizar esa precisa determinación —prescindiéndose al tiempo enteramente de cuál sea la causa por la que se ha formado y producido—? Precisamente como su expresión. La superestructura constituye la expresión de la base. Las condiciones económicas concretas en las que existe cada sociedad se alzan a expresión precisamente en lo que es la superestructura; algo que es comparable en cierto modo a lo que sucede a quien duerme con el estómago demasiado lleno, encontrando con ello su expresión en el contenido que ha soñado —quizá ‘condicionado’ causalmente— pero no meramente su reflejo. (GS V-1: 495; OC V-1: 634).

En el uso benjaminiano de la noción de fantasmagoría ciertamente es hallable el pensamiento de Marx (Lukács mediante), pero, como se aprecia en la cita, no sin reservas importantes, reservas que, además, afectan lineamientos teóricos totalmente decisivos para ambas filosofías. Benjamin, en efecto, desconfía de la teoría del arte en cuanto *reflejo directo* de las condiciones socio-económicas; una desconfianza que, de todos modos, según Benjamin, Marx habría ya intuido con su concepción del *reflejo deformado*, aserto que permite a Benjamin asumir y extender esa idea para terminar postulando una *teoría de la expresión* [*Ausdruck*]. En otros términos, más precisos, Benjamin cuestiona la polarización *vertical* y *especular* entre la esfera de la superestructura ideológica [*ideologische Überbau*] y la esfera de la base económica<sup>194</sup> de la sociedad, dando paso a un esquema horizontal donde se entrecruzan múltiples registros y niveles de determinación; una modificación conceptual que se evidencia elocuentemente en un escrito como *DAP*, que asumirá de entrada una teoría del arte que medirá sus rendimientos estético-políticos atendiendo no a su adhesión doctrinal (ideológica en cuanto reflejo) partidista, sino al contenido social *inherente* de sus operaciones (las dos orientaciones que habría seguido clásicamente la teoría estética marxista, una derivada de Engels y la otra de Lenin)<sup>195</sup>.

---

<sup>194</sup> Benjamin, cabe destacarlo, realizará también una crítica de la doctrina marxista de la base/superestructura en su trabajo de 1937 (coetáneo entonces de *KZR*) sobre Eduard Fuchs (cf. *GS* II-2: 486; *OC* II-2: 89).

<sup>195</sup> Sigo en este punto a M. Jay (1986: 285). Un tratamiento exhaustivo de los avatares históricos de la teoría estética marxista y sus recepciones puede verse en E. Lunn (1982).

Si los distintos modos de comprensión de los paradigmas históricos y, dentro de este ámbito, la diversa manera de entender el acontecimiento revolucionario<sup>196</sup>, constituyen los *loci* tradicionales donde se ha venido midiendo el distanciamiento de Benjamin respecto de Marx, sin duda el segundo motivo de separación —y quizás el más relevante— lo constituye este cuestionamiento de la relación *base-superestructura* mediante la categoría de *fantasmagoría*. Este distanciamiento por parte de Benjamin es fundamental, en primer término, porque es el meollo sobre el cual se articula la recepción crítica, por parte del *IJS*, de los trabajos sobre Baudelaire y *PW*; en segundo lugar, porque es la base conceptual de las otras modulaciones que efectuará Benjamin a la teoría marxista, como, *v.gr.*, el giro realizado sobre la referida doctrina del *fetichismo de la mercancía*. En efecto, mientras que en Marx, bajo las condiciones del capitalismo, la relación entre los hombres adopta la forma *fantasmagórica* de una relación entre cosas, en Benjamin esa vinculación mediada por la fantasmagoría cubrirá desde los vínculos intersubjetivos hasta las doctrinas artísticas y los modos de transmisión cultural, abarcando, *stricto sensu*, el entero plexo social y cultural. Esto es algo que conviene no perder de vista y sobre el que se volverá inmediatamente.

Antes, sin embargo, es menester no olvidar que el cierre del pasaje del folio K recién citado, introduce una vinculación entre el fenómeno de la ideología y el inconsciente, al indicar que la superestructura *expresa* la estructura de forma análoga al modo en que los sueños expresan la fisiología del que sueña. Este último aspecto, cabe destacarlo, constituye un motivo más del distanciamiento entre Benjamin y Adorno, pues este último considerará altamente problemáticos los intentos de Benjamin por teorizar una suerte de “sueño colectivo”; lectura que impulsó a Adorno a señalar que “en el colectivo no hay clase” (Adorno-Benjamin 1998: 114). De todas formas, y aunque se pueda cuestionar con buenos argumentos una crítica de este tipo<sup>197</sup>, lo esencial aquí no es reparar tanto en que sí hay una problematización del fenómeno de clases sino, más precisamente, el hecho de que en la frase de Benjamin se juega algo más profundo, a saber: el reconocimiento de la importancia fundamental de la base corporal como determinante; pues el que sueña, en efecto, está determinado no tanto por sus procesos inconscientes, sino por su estómago. En otros términos, el pasaje de Benjamin no intenta mostrar primordialmente que

---

<sup>196</sup> Sobre este problema específico, son de interés los trabajos de J. Sazbón (1993), M. Löwy y R. Sayre (1992), B. Lindner (2016a) y G. Raulet (2004).

<sup>197</sup> S. Buck-Morss argumenta, a nuestro juicio certeramente, que sí hay determinaciones de clase, pues el sueño colectivo es, en última instancia, el sueño de la burguesía. Cf. S. Buck-Morss (2005: 163).

los sueños son determinados por los trastornos y avatares del inconsciente y lo reprimido, sino más bien que la capa onírica está atravesada por los modos concretos y materiales de producción que configuran el cuerpo.

Despejado este nudo conceptual, conviene volver al párrafo anterior y dar cuenta de una idea particularmente importante, a saber: que la reflexión benjaminiana de un rebasamiento de la categoría de fantasmagoría en la totalidad del campo socio-político está expresamente señalada en el escrito que abre el segundo *exposé*, de 1939. En efecto, y como se consignó *supra*, Benjamin indica aquí lo siguiente:

Este trabajo tiene por objeto mostrar de qué manera, a consecuencia de esta cosista representación de lo que sea la civilización, las renovadas formas de la vida junto con las nuevas creaciones de base técnica y económica que le debemos al pasado siglo entran al interior del universo de una forma de fantasmagoría. Así, las referidas creaciones sufren bajo esa “iluminación” no de forma teórica tan solo, por su transposición ideológica, sino ya en la propia inmediatez de la presencia sensible que poseen. Ellas se manifiestan, por lo tanto, en calidad de fantasmagorías. (GS V-1: 60; OC V-1: 75-76).

De acuerdo a Benjamin, la fantasmagoría cubriría todos los fenómenos que nos lega el pasado, incluso los *modos de transmisión* de ese legado. Ahora bien, la cuestión esencial respecto del problema aquí analizado es atender más bien a la última parte del fragmento, a saber: “(...) las referidas creaciones sufren bajo esa “iluminación” no de forma teórica tan solo, por su *transposición ideológica*, sino ya en la propia *inmediatez de la presencia sensible* que poseen” (énfasis añadidos). Con esta hipótesis, si se aprecia, Benjamin efectúa una crítica, *sotto voce*, a la comprensión de la ideología en Marx (la “transposición ideológica” [*transposition idéologique*]), específicamente mediante unos términos que es preciso delimitar, a saber, los de iluminación [*Illumination*] e inmediatez sensible [*immédiateté de la présence sensible*].

Como se anunció en un comienzo, la utilización de la categoría de fantasmagoría poseería dos fuentes principales: la fantasmagoría como aparato técnico y la doctrina marxista del *fetichismo de la mercancía*. Pues bien, lo decisivo, llegados a este punto, es apreciar que, en Benjamin, los diversos desplazamientos respecto a Marx se efectúan mediante un análisis de las potencialidades

que ofrece el aparato concreto de la fantasmagoría, *i.e.*, que es el dispositivo técnico (de la fantasmagoría) el que permite a Benjamin trastocar la doctrina marxista; en primer término, como se vio *supra*, la concepción base-superestructura y, de igual forma, también la concepción ideológica, específicamente al reemplazar el modelo de la *camera obscura* usado por Marx por el aparato fantasmagórico. En efecto, y dicho de otro modo, se puede conjeturar que el modelo de la *camera obscura* es usado por Marx en un sentido estricto, pues son sus específicas propiedades las que permitirán desplegar su teoría, así como en Benjamin serán los rasgos ínsitos a la fantasmagoría los que darán sustento a su divergencia con Marx. En la lectura de M. Cohen (2010: 208-209), será justamente esta hipótesis la que impulse a Benjamin a eliminar el apartado sobre el diorama, al haberse percatado de que es la fantasmagoría, y no el diorama, el aparato decisivo que permite poner en cuestión concretamente el mecanismo de la *transposición ideológica*.

Conviene precisar esto. Marx y Engels señalan en *Die deutsche Ideologie* que “en toda ideología los hombres y sus relaciones aparecen invertidos como en una *camera obscura*” (Marx-Engels 1994: 40). Teniendo esto en consideración, al enfatizar en el segundo *exposé* el aparato de la fantasmagoría, creado por Robertson, lo que está haciendo Benjamin en último término es refinar, reteniendo sus impulsos críticos, la comprensión marxista de la ideología amparada en la relación especular entre base y superestructura. En efecto, si la *camera obscura* invierte en la pantalla velada del pensamiento los reflejos del mundo externo, entendido como verdadero (aserto que presupone la *teoría del reflejo* que cuestiona Benjamin en el folio K, ya citado), en la fantasmagoría, por el contrario, mediante la linterna mágica (de ahí la idea de “iluminación”), no se *refleja* un mundo tenido por objetivo, sino que se *expresa* (o *proyecta*) un mundo en sí mismo artístico y que, de suyo, siguiendo a M. Cohen, está “mediado por procesos imaginativos subjetivos” (2010: 215).

Esta exégesis ofrecida por M. Cohen resulta particularmente esclarecedora incluso en relación a los efectos, *i.e.*, a la estética de la recepción, ya que aquí también son hallables notorias diferencias: en efecto, mientras la *camera obscura* no suscita en sus espectadores una confusión del mundo reflejado y el mundo objetivo, con la fantasmagoría, por el contrario, se *crea* una nueva realidad, cuyo contenido espectral precisamente viene a acosar la subjetividad que se le enfrenta (cf. M. Cohen 2010: 214-215). Teniendo esto en cuenta, es posible concluir que es el uso distinto de estos aparatos (*camera obscura* y *fantasmagoría*), en cuanto *modelos analógicos* de los procesos de subjetivación, el que está cifrado en la referencia efectuada por Benjamin a la “iluminación” y a

la “inmediatez sensible”, en oposición a la teoría especular de base-superestructura y a la “transposición ideológica” en Marx. B. Tackels coincidirá en términos generales con la interpretación de Cohen, al señalar que la estrategia de Benjamin consiste finalmente en otorgarle a la teoría marxista del fetichismo de la mercancía “la fuerza conceptual insospechada de la fantasmagoría como fenómeno empírico” (2012: 627), indagando así las posibilidades de tal concepto técnico para cristalizar en categoría filosófica<sup>198</sup>.

De todos modos, debe señalarse que la reflexión sobre procesos de subjetivación a partir de aparatos técnicos determinados no es para nada una novedad. De hecho, es justamente el auge de tales dispositivos el que permitirá a Benjamin extender la idea de fantasmagoría a todo el plexo social, en la medida en que se percata de que nuevos mecanismos técnicos están modificando de forma evidente el amplio conjunto de las prácticas humanas (particularmente las artísticas), simulando ser incrementos de las potencias humanas y factores constitutivos de progreso (este es, de hecho, el meollo de la noción de fantasmagoría). Ya desde mediados del siglo XIX el debate sobre los aparatos es copioso, y será consustancial al auge de los estudios sobre la atención, la percepción o la distracción, estudios estos últimos que serán fuentes importantes, como se verá más adelante, del análisis benjaminiano (*v.gr.*, y más específicamente, de sus estudios sobre la *recepción táctil*).

Benjamin estará particularmente interesado en atender a los procesos técnicos que inciden en los diversos modos de comprensión de lo real. Esa atención la hemos visto operar en este apartado en relación al mundo onírico y en el debate entablado con Marx. Asimismo, se puede conjeturar que es esta atención focalizada en los procesos técnicos la que está a la base del malentendido más global mantenido con Adorno, teniendo en cuenta que una fuente determinante de dicho debate está dada, siguiendo a B. Tackels (cf. 2012: 454), por la incompreensión por parte de Adorno precisamente de la categoría de fantasmagoría. Es conveniente realizar algunas consideraciones al respecto.

Desde 1935, año en que escribe a Horkheimer anunciando el plan de su “Baudelaire”, el debate entre Benjamin y el *I/S* se acrecienta. Desde el primer *exposé* de 1935 hasta el segundo de 1939, el giro más importante está dado evidentemente por el desplazamiento de las teorías de Marx y la centralidad que adquirirá la categoría de fantasmagoría, operativa ya con todas sus

---

<sup>198</sup> Sobre la cámara oscura en su relación con el problema de la ideología son de particular interés también los estudios de M. Bubb (2010) y S. Kofman (1998).

determinaciones en el trabajo sobre Baudelaire y en *PW*. Específicamente, el debate más acusado entre Benjamin y Adorno se generará a partir de la crítica que este último hará al recibir el libro sobre Baudelaire (concretamente el ensayo *PSB*, que será publicado solo de forma póstuma). El noviembre de 1938, Benjamin recibirá una extensa carta de Adorno, en la que este le acusa de graves problemas interpretativos, esencialmente de “conjugar magia y positivismo” (Adorno-Benjamin 1998: 273) en detrimento de la reflexión teórica. En la medida en que esclarece el problema que se ha venido analizando, cerraremos este apartado ofreciendo sucintamente algunas claves interpretativas sobre este debate.

En primer lugar, en la “*Einleitung*” que realiza para *PW*, R. Tiedemann indicará, como se refirió *supra*, que la noción de fantasmagoría en Benjamin nombra aquello que en Marx está definido como *fetichismo de la mercancía*. Los cambios operados en el segundo *exposé* de 1939 respecto al primero, de 1935, habrían sido efectuados, sigue Tiedemann, por una lectura más atenta del marxismo (de primera fuente), pues sus conocimientos del mismo en el 1935 serían aún escasos y estarían mediados por Lukács. Prueba de esto sería la correspondencia de Benjamin, en la que se haría patente un compromiso por afinar su conocimiento de la teoría del fetichismo de la mercancía de Marx, haciendo así caso de los consejos que le habrían dado Horkheimer y Adorno. Por otro lado, siguiendo siempre a Tiedemann, aun cuando Benjamin se haya acercado al marxismo promediando los años de 1930, aun sería posible hallar ahí, como también en 1939 al redactar el segundo *exposé*, elementos de su filosofía más temprana (cf. *GS* V-1: 30; *OC* V-1: 34).

Conviene indicar de todos modos que la lectura realizada por Tiedemann presenta varios aspectos problemáticos. Por una parte, si bien es cierto que Benjamin no tiene en principio un conocimiento acabado de Marx, en 1935 ya es apreciable una modulación (o resistencia) de la doctrina marxista, y solo muy poco tiempo después se podrá apreciar lo que —quizás con mayor rigor— se podría conjeturar como una “profundización” de su resistencia a la doctrina de Marx, hallable específicamente en el folio K referido *supra*. En segundo término, resulta ciertamente extraño señalar que “perviven” elementos de su temprana filosofía, pues, en estricto rigor, sería más preciso pensar que es el nuevo aporte del marxismo el que Benjamin tratará de ajustar a un prisma de lectura adquirido tempranamente<sup>199</sup>. Por último, y esto es lo esencial, resulta llamativo

---

<sup>199</sup> La hipótesis de Tiedemann (que no es sino un intento por enfatizar la lectura teológica de Benjamin) puede entenderse como correlativa de la resistencia más de fondo, por parte del *I/S*, a aceptar la influencia de Brecht en la filosofía de Benjamin. Al respecto, el trabajo decisivo sigue siendo el de E. Wizisla (2007).

que, al momento de leer la correspondencia de Benjamin, Tiedemann solo tenga en cuenta aquellos comentarios que se refieren a la aceptación de los consejos de Adorno, soslayando con ello todas las motivaciones estratégicas que le hacían a Benjamin impostar voces distintas para ser aceptado. Una lectura distinta en este sentido es la ofrecida por B. Tackels, quien aprecia en cada misiva motivos más profundos que las declaraciones directas, algo que apoyará contrastando la correspondencia paralela sostenida por Benjamin (con G. Scholem, principalmente), en la que se hacen patentes esas estrategias. Una lectura atenta de los análisis de Tiedemann debería necesariamente tener en cuenta esta perspectiva.

G. Agamben ha ofrecido también una sugerente interpretación del debate, y divergente, por cierto, de la exégesis de Tiedemann. En uno de los pasajes centrales de su análisis, Agamben recuerda la caracterización que Adorno realizara de Benjamin en *Prismen*, en la que indica que el “método micrológico” de Benjamin nunca asimiló la idea de “mediación universal” que, según Adorno, es la que fundamenta la totalidad tanto en Hegel como en Marx. En su perfil, más específicamente, Adorno señala lo siguiente: “Interpretar fenómenos de modo materialista significaba para él [Benjamin] no tanto explicarlos a partir del todo social cuanto referirlos inmediatamente a su singularidad, a tendencias materiales y luchas sociales” (Adorno 2008a: 217). En principio, dice Agamben, el análisis de Adorno, que indica que el error de Benjamin consiste en referir elementos aislados de la superestructura a rasgos inmediatos de la base, puede parecer pertinente, al punto de que se podría creer en los remedios que ofrece la mediación global a la “supersticiosa” confianza benjaminiana (siguiendo a Adorno) en la ilación inmediata<sup>200</sup> de los fenómenos. De acuerdo a Agamben, la apelación de Adorno a la mediación de la totalidad tiene su fuente en Hegel y “(...) toma la forma de una renuncia a captar concretamente cada acontecimiento singular y cada instante presente de la praxis en nombre de la remisión a la última instancia del proceso global” (2007b: 176).

Ahora bien, el problema para Agamben es que Adorno hace pasar también por *marxista* esa apelación a la *mediación dialéctica*, olvidando, por una parte, las críticas hechas a la dialéctica en los *Manuscritos de 1844* (los *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*), y soslayando,

---

<sup>200</sup> La crítica de Adorno, específicamente, señala lo siguiente: “(...) esta dialéctica se trunca en un punto: el de la mediación. Domina por doquier una tendencia a referir los contenidos pragmáticos de Baudelaire directamente a rasgos emparentados de la historia social de su tiempo y, además, especialmente a los de orden económico. Pienso, por ejemplo, en el paso sobre el impuesto sobre el vino, en ciertos desarrollos sobre las barricadas o en el ya citado paso sobre los Pasajes (...)” (Adorno-Benjamin 1998: 271).



por otra parte, que Marx no presenta la relación base-estructura como una *relación dialéctica*, sino, más precisamente, como una relación de *determinación causal* (como se analizó *supra*). Adorno cometería así dos errores: en primer término, atribuye erróneamente a Marx la apelación a la dialéctica y, en segundo término, no comprende que Benjamin busca justamente cuestionar la doctrina de la *determinación causal* de Marx como solidaria de la metafísica (al postular dos entidades ontológicas escindidas), y esto mediante el mismo precepto marxista que entiende la praxis como “concreta y unitaria realidad original” (G. Agamben 2007b: 179). En otros términos, para Agamben es el mismo Marx quien le entrega a Benjamin la clave analítica fundamental para cuestionar la separación entre base y superestructura, a saber: la comprensión de la praxis como *realidad unitaria*. Desde esta perspectiva, Agamben concluye que “(...) la relación entre estructura y superestructura no puede ser ni de determinación causal ni de mediación dialéctica, sino de *identidad inmediata*” (Ibíd.: 179).

Benjamin es un verdadero materialista, entonces, en la medida en que suprime la diferencia entre la esfera de la estructura y la esfera de la superestructura, siendo esta supresión, a su vez, la que legitima su vinculación inmediata de determinados poemas de Baudelaire con fenómenos concretos (como, *v.gr.*, el alza de impuestos). La lectura de Agamben constituye por lo tanto una segunda forma de leer el debate con Adorno, pero se podría esbozar una tercera lectura, una lectura que, aunque esté en continuidad con la ofrecida por Agamben, posibilita, por un lado, destacar más intensamente la *fundamentación técnica* que moviliza la reflexión de Benjamin en torno a Marx y, en segundo lugar, esclarecer, desde esta base, su objetivo final: el cuestionamiento de las *fuerzas míticas*.

### 5.3. Operadores fantasmagóricos y topología crítica del mito

De acuerdo a la interpretación de J.-L. Déotte, Benjamin señala en el referido pasaje del folio K al menos dos cuestiones decisivas: por una parte, Benjamin indica ahí que el gran aporte del psicoanálisis es la crítica de la oposición tajante entre sueño y vigilia, posibilitando así la idea de una *multiplicidad de estados de conciencia*. Por otra parte, Benjamin señala que en el *sujeto colectivo* muchas veces se hace *interior* aquello que en el individuo es *exterior*, así, *v.gr.*, con la arquitectura, que si bien es *exterior* para el sujeto aislado, se vuelve *interior* para el colectivo. Teniendo en

consideración estas premisas (a saber: que no hay diferencia de naturaleza entre sueño y vigilia, y que determinados fenómenos se interiorizan en el sujeto colectivo), Déotte sugiere que para Benjamin no resulta importante la idea de *toma de conciencia* como restablecimiento de los errores de la ideología (cf. 2013a: 40), pues su motivación primordial está dirigida a algo mucho más radical, a saber: al *recuerdo de los basamentos topológicos* que configuran la subjetividad política. En palabras de Déotte: “(...) a diferencia de la ideología, ya no hay un supuesto real, en el cual la aprehensión devendría ilusoria a causa de las prótesis deformantes. El espacio de la imagen está primero” (2012: 35)<sup>201</sup>; y gracias al *aparato*, siempre técnico, podemos agregar, se *inerva* en los cuerpos.

Una de las consecuencias más importantes de esto, de acuerdo a Déotte, es que Adorno no puede comprender a Benjamin porque el primero “(...) pensaba en términos de dialéctica, siendo que el otro iba hacia una topología” (2013a: 28). Por topología, conviene precisarlo, Déotte piensa en el basamento material concreto, *prioritariamente técnico*, que no solo “modifica” o “regula” la subjetividad (lo que supondría un sujeto previamente dado), sino que la configura o crea: las *fuerzas míticas*, desde esta perspectiva, no se acoplarían externamente a una subjetividad que viviría oculta *tras* la ilusión ideológica (producida verticalmente por la superestructura); por el contrario, tales fuerzas configuran materialmente, en la “inmediatez sensible” de su “realidad unitaria”, la entera realidad del sujeto, sea este un individuo o un colectivo.

Este concepto materialista de *topología* puede esclarecerse mejor, a nuestro juicio, si se atiende a una hipótesis relevante planteada en la investigación de J. Crary. De acuerdo a este analista, la gran riqueza de la filosofía de Benjamin consiste, teniendo en cuenta el anudamiento que se ha intentado anunciar hasta aquí entre crítica del mito y técnica, en yuxtaponer, o conjugar, la teoría sobre la *sociedad disciplinaria* de M. Foucault, con la teoría sobre la *sociedad del espectáculo* de G. Debord, esto a partir de una consideración fundamental, a saber: que con las estrategias decimonónicas de dominación (técnico-mercantiles) los sujetos no solo se habrían convertido en objetos de observación, sino que las “formas mismas de mirar”, invadas por aparatos, constituirían formas de control social (cf. J. Crary 2008b: 38). En otros términos, la *inmediatez sensible* que cifra la idea de topología apuntaría al hecho de que el sujeto, individual o colectivo, no padece la dominación de las fuerzas míticas como una ilusión que *doctrinalmente* contagia su

---

<sup>201</sup> La sugerente lectura de Déotte debe, sin embargo, matizarse, puesto que Benjamin hace uso recurrentemente de la idea de “conciencia de clase” [*Klassenbewusstsein*] en distintos pasajes de su obra, y particularmente en KZR, al momento de estudiar la distinción entre masa proletaria y masa compacta. Véase, *v.gr.*, KZR: 123; EOA: 107-108.

conciencia, sino, más radicalmente, como una configuración técnica de su estructura subjetiva materialmente entendida<sup>202</sup>.

La lectura de Déotte mantiene ciertamente afinidades con la ofrecida por Agamben, pero se diferencia de ella específicamente por el peso distinto que otorga a la técnica como *factor estructurante*. Con todo, estas dos lecturas, sumadas a la de Tiedemann, constituyen tres formas de abordar, *a través* del debate con Adorno, el desplazamiento de Benjamin respecto de Marx: ahí donde Tiedemann quiere leer una *profundización* de Marx por parte de Benjamin (obedeciendo las sugerencias del *IfS*), Agamben prefiere observar una *corrección* de Marx que se revela antitética con la postura *dialéctica* de Adorno, mientras que Déotte, cercano en esto a Tackels y Crary, apoya esta idea de corrección sustentándose más intensamente en la importancia otorgada por Benjamin a la técnica. Sea cual sea la versión que se determine como más pertinente, lo cierto es que patentizan, al menos, una cierta modulación de la doctrina marxista por parte de Benjamin<sup>203</sup>. Y esta modulación (esto es lo que conviene enfatizar ahora) se concretiza específicamente en Benjamin a través de la explicitación de una serie múltiple de “operadores de fantasmagoría”, operadores que (desde el análisis concreto del *aparato técnico* fantasmagórico), funcionarán como *configuradores de la sensibilidad* en distintos ámbitos y esferas sociales, desde la arquitectura hasta el urbanismo, pasando por el arte y el derecho (este último, el espacio de lo que Benjamin, en *Kritik der Gewalt*, conceptualiza como *violencia mítica*).

A guisa de ejemplo: en el arte arquitectónico, y suscitado por modos de construcción basados en materiales nuevos, como el hierro o el vidrio<sup>204</sup>, se generará la fantasmagoría de los paisajes, sitios donde el colectivo vivirá en la “ilusión” (*corporalmente encarnada*) de formar comunidad, cuando se trataría, por el contrario, de átomos aislados, una perspectiva de análisis de la que Benjamin extraerá la distinción entre *masa* [*Masse*] y *multitud* [*Menge*], siendo esta última una fantasmagoría de la primera (cf. *GS* I-2: 618; *OC* I-2: 220)<sup>205</sup>. Esto acontecerá también en las

---

<sup>202</sup> En este específico sentido, la idea de topología aquí propuesta se acerca a la reflexión de J. Rancière sobre el “reparto de lo sensible” [*partage du sensible*], aunque en esta última teoría, y criticando expresamente a Benjamin, no se le otorga a la técnica un rol prioritario. Hemos abordado este problema en F. Vega (2018).

<sup>203</sup> Una modulación, cabe destacarlo, que debería ser contrastada con otras lecturas que han abordado sistemáticamente el problema de la técnica en el pensamiento marxista. Al respecto, son relevantes los trabajos de K. Axelos (1969) y C. Casanova (2016) y V. Morfino (2009-2010).

<sup>204</sup> La problemática del vidrio como material de construcción será fundamental en Benjamin, quien extraerá buena parte de su reflexión de la teoría sobre la *Glasarchitektur* desarrollada por P. Scheerbart. Cf. al respecto P. Missac (1997: 140-141).

<sup>205</sup> Un estudio relevante sobre la distinción entre masa y multitud puede verse en A. Cavalletti (2013: 41). Particularmente importante, a nuestro ver, es la idea desarrollada por Cavalletti que indica que la “conciencia de clase” no constituye un fenómeno subjetivo, idea que, según el autor, es hallable ya en Lukács, quien indicó que

artes gráficas mediante dispositivos como el diorama; o también en el urbanismo, la fantasmagoría de Haussmann, que engendrará la creencia en una amplia libertad de movimientos en el espacio público cuando se trataría, por el contrario, del intento de silenciar cualquier forma de protesta y subversión de la configuración topológica de la nueva ciudad.

En cada uno de estos *operadores de fantasmagoría* percibimos la misma función, o, más bien, la misma *estético-política*, a saber: la generación de una ilusión (nuevamente, *materialmente encarnada, i.e., topológica*) de emancipación social, cuando lo que suscita es más bien lo contrario, aquello que, siguiendo a B. Tackels, podría entenderse como una fortificación del *devenir-mercancía* (cf. 2012: 629). En efecto, en todos los operadores fantasmagóricos se vislumbra o padece una ilusión que hace creer en una mejora y, en último término, en un “progreso”, cuando en realidad lo que ejecutan es una intensificación de los poderes de dominación, de las *fuerzas míticas* del capitalismo. (Este aserto, cabe destacarlo, formaliza en último término la idea de que la *estetización de la política* es resultado del devenir de la *fantasmagoría* decimonónica). Ahora bien, que el fundamento doctrinal de la categoría de fantasmagoría sea, según Benjamin, la creencia en el progreso, es lo que apoyará, como su pivote central, las reflexiones desplegadas en las tesis *ÜG*, otro texto satélite (desde el punto de vista metodológico) de *PW*. Teniendo esto en cuenta, el arco temporal que anuda *estetización de la política* con *fantasmagoría* se amplía o, mejor dicho, se *intensifica*, conteniendo así, a través de la noción de mito (de *servidumbre mítica*), un radio socio-histórico mucho más vasto (de hecho, a la historia como tal). Esto último se explicita con particular elocuencia en dos ensayos “socio-políticos” tempranos de Benjamin, cuyos lineamientos generales conviene referir sucintamente para esclarecer este punto recién mencionado.

En *Kritik der Gewalt*, publicado en el *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* en agosto de 1921, Benjamin se fija como tarea central meditar la *criteriología de la violencia*. En primer lugar, Benjamin indica que la filosofía del derecho tradicional no sirve para abordar adecuadamente el problema sobre la criteriología de la violencia, en la medida en que para el derecho natural se trata de justificar los medios por la justicia de los fines, mientras que para el derecho positivo se trata de garantizar la justicia de los medios. Desde esta consideración, Benjamin determina: “Si el derecho positivo es ciego para el carácter incondicionado de los fines, el derecho natural lo es

---

“[l]a conciencia de clase no es la conciencia psicológica de los individuos proletarios ni la conciencia (entendida en términos de psicología de masas) de su totalidad, sino el sentido devenido consciente de la situación histórica de la clase”. La referencia de Lukács de Cavalletti es extraída del capítulo 3 de *Geschichte und Klassenbewußtsein* (G. Lukács 1975: 80). Sobre la relación específica entre Lukács y Benjamin, cf. F. Feher (1985) y B. Witte (1975).

a su vez para el carácter condicionado de los medios” (GS II-1:181; OC II-1: 187). Siguiendo la argumentación, se puede colegir que la tarea fundamental pasa entonces por *juzgar la posibilidad de juzgar* o, en otros términos, por hacer una “crítica de la crítica”, lo que exige abordar el asunto, según Benjamin, desde la filosofía de la historia (GS II-1: 182; OC II-1: 185).

En segundo lugar, luego de mostrar las insuficiencias de las tradiciones iuspositivistas y iusnaturalistas, Benjamin estudia la situación histórico-político imperante y concluye estableciendo que la violencia no es aquello allende el derecho y la ley, sino que le es consustancial. De ahí la observación esencial de que el derecho no hace sino *monopolizar la violencia*, buscando su autoprotección y su inmunización. Asumiendo esta perspectiva, Benjamin tematiza entonces dos tipos de violencia, una que funda y otra que conserva el derecho, y que conforman lo que Benjamin denomina como “violencia mítica” [*mythische Gewalt*] (GS II-1: 197; OC II-1: 200). En tercer lugar, Benjamin intenta pensar, atendiendo a las premisas anteriores, una posible *desactivación* o *excedencia* respecto al derecho, la configuración de un orden refractario al ordenamiento normativo de facto. Siguiendo este objetivo, el ensayo formalizará entonces, en oposición a la *violencia mítica*, la idea de “violencia revolucionaria” [*revolutionäre Gewalt*], violencia que subvierte toda imposición sobre el viviente (mito o jurisdicción, o, más bien, *mito-jurídico*), y que Benjamin, cabe destacarlo, también denomina “violencia pura” [*reine Gewalt*] (GS II-1: 200; OC II-1: 203)<sup>206</sup>.

La oposición a las fuerzas míticas es abordada con particular énfasis también en un escrito como *Kapitalismus als Religion*, redactado en 1920 (y jamás publicado), en el que se bosquejan otras hipótesis decisivas respecto a lo que se viene aquí tratando. Ya desde su entrada,

---

<sup>206</sup> En un análisis ya célebre, Derrida intentó mostrar que la distinción benjaminiana entre violencia destructora y violencia fundadora no es pura. Esto porque la violencia de la fundación implica ya la violencia de la conservación y no puede romper con ella. La violencia fundadora comporta “en su misma estructura” una tendencia a la auto-repetición, *i.e.*, una tendencia a volver a fundar aquello que debe ser conservado. De tal suerte, no existiría ni “pura” violencia fundadora ni violencia “puramente” conservadora. Lo esencial en el análisis derridiano, a nuestro juicio, es hallable a través de la siguiente hipótesis: “No hay, pues, oposición rigurosa entre la fundación y la conservación, tan sólo lo que yo llamaría (y que Benjamin no nombra) una contaminación *diferenzial* (...) entre las dos, con todas las paradojas que eso puede inducir” (J. Derrida 1997: 98). Contrariando esta exégesis, Agamben ha señalado que en la lectura de Derrida se pone en juego un “proceso de infinita deconstrucción que, manteniendo el derecho en una vida espectral, ya no es capaz de concluirlo” (2004: 120). Análogamente, en *La potencia del pensamiento* Agamben asocia a Derrida a un “nihilismo imperfecto”, en el sentido en que mantiene la vigencia de la ley en su pura forma, vaciada de significado y contenido, un vaciamiento que sería precisamente la marca del estado de excepción que Benjamin muestra como consustancial al mito capitalista (cf. G. Agamben 2007a: 344-347). Se comparta o no la crítica de fondo de Agamben, lo cierto es que ha señalado certeramente cómo Derrida, al problematizar la “pureza” de la distinción benjaminiana, olvida el hecho de que el término “pureza” es en Benjamin un “concepto técnico”, que difiere del uso canónico (cf. G. Agamben 2004: 116). Otros estudios relevantes sobre el ensayo de Benjamin de 1921 pueden consultarse en A. Benjamin (2013), I. Avelar (2007-2008) y W. Hamacher (2012b).

Benjamin indica que hay que ver en el capitalismo una religión, separándose así del análisis weberiano, en la medida en que el capitalismo no sería una estructura “condicionada” por la religión, sino que, “en sí mismo”, de suyo, funcionaría como una religión, una religión que compensaría las mismas inquietudes a las que antes daba solución la religión (GS VI: 100; OC VI: 128). Benjamin ofrece entonces una serie de rasgos para evaluar la afirmación que titula el escrito, *i.e.*, que el capitalismo *es* una religión.

En primer lugar, el capitalismo sería una religión pura de culto, *i.e.*, todo en ella estaría vinculado inmediatamente al culto, y no existiría ni teología ni dogmática de forma paralela. En segundo lugar, este culto no tendría tregua ni piedad, sería permanente y no habría día que no sea “festivo”, lo que supondría, para el creyente, un sacrificio eterno e inexorable (GS VI: 100; OC VI: 128). En tercer lugar, el capitalismo sería una religión que, extrañamente, y a diferencia de las restantes religiones, no es expiante sino culpabilizante, *i.e.*, no ofrecería el culto como salvación a la culpa, sino, más bien, como un modo de universalizarla y extenderla hasta abarcar, según Benjamin, a Dios mismo. El cuarto rasgo de la religión capitalista bosquejada por Benjamin está dado por el hecho de que Dios debe permanecer oculto, y solo aparecer y ser llamado en el cenit de su culpabilización (GS VI: 101; OC VI: 129).

Delimitados estos rasgos, Benjamin determina posteriormente que el pensamiento de Nietzsche sería expresión muy ajustada de esta *religión capitalista*, pues el pensamiento del superhombre no entendería el salto apocalíptico en la conversión y la purificación, sino en la “permanente intensificación”. Y este acrecentamiento, esto es lo decisivo, es mantenido como *endeudamiento* (*i.e.*, culpa [*Verschuldung*]). Algo análogo, para Benjamin, a lo pensado por Marx: el capitalismo se convertirá, con intereses e intereses de intereses (cuya función es la deuda), finalmente en socialismo. Benjamin destaca entonces, desde esta perspectiva, que existiría una “demoníaca” duplicidad de los términos *deuda* y *culpa*, cobijados ambos en el término *Schuld*. (GS VI: 102; OC VI: 131).

En su fundamentación última, el capitalismo sería una religión de puro culto y sin dogma. Establecido esto, Benjamin indica entonces, en la que constituye otra de sus hipótesis decisivas, que el capitalismo se habría desarrollado en occidente *parasitariamente* respecto al cristianismo –cosa que podría probarse, según él, no solo en el calvinismo sino en el conjunto de las doctrinas cristianas–, y lo habría hecho a tal punto que su historia, la del cristianismo, habría devenido ahora en “la historia de su parásito” [*Geschichte die seines Parasiten*] (GS VI: 102; OC VI: 131). Ya

en su conclusión, el fragmento determina que las preocupaciones son la enfermedad espiritual del tiempo actual, y que son cifra de la culpabilidad generalizada que se tiene, correlativa del miedo ante la ausencia de salida colectiva. Benjamin retoma, de tal suerte, el argumento inicial del texto, otorgando algunas especificaciones: la reforma, señala, no favoreció al capitalismo (como pensara Weber), sino que *se convirtió en él*. En este punto específico, Benjamin ofrece una idea que resulta particularmente esclarecedora para lo que aquí se trata, a saber, que resulta de suma importancia explicitar los elementos que vinculan al dinero con el mito, pues estos vínculos han hecho que actualmente el dinero mismo devenga mito (GS VI: 102; OC VI: 133)<sup>207</sup>.

Hechas estas consideraciones, se puede determinar que, tanto *Kritik der Gewalt* como *Kapitalismus als Religion*, no tienen otra finalidad que el cuestionamiento de las *fuerzas míticas*. Y no otra sería, como se sugirió *supra*, la motivación fundamental de la teorización sobre la fantasmagoría. En efecto, y tal como se ha destacado a partir de los distintos *operadores de fantasmagoría*, lo que en ellos se pone en obra no es sino el intento de configurar procesos de subjetivación mediante *fantasmas compensatorios* que anulan las potencialidades críticas del sujeto. Y, si se aprecia, es justamente esto, en último término, lo que viene a establecer la fórmula tratada en el capítulo precedente respecto al fascismo, a saber: *dar expresión a las masas, sin modificar sus relaciones de propiedad*. Ahora bien, que el fundamento de la fantasmagoría sea la *crítica del mito*, en tanto figura material del sometimiento, quedará ya expresamente señalado por el propio Benjamin: “(..) la humanidad se verá presa perpetuamente de una angustia mítica en tanto en cuanto la fantasmagoría tenga ahí un espacio frente a ella” (GS V-1: 61; OC V-1: 76).

Al respecto, R. Tiedemann ha podido precisar: “Las concepciones filosóficas e históricas que había utilizado el joven Benjamin se centraban en la crítica del mito como forma funesta y heterónoma que mantuvo hechizados a los hombres durante una larga prehistoria” (GS V-1: 21; OC V-1: 22). Y las formas de este mito, prosigue inmediatamente Tiedemann, adoptarán variadas figuras, desde la violencia directa hasta el derecho constitucional establecido. En otra interpretación (fundamental para lo que aquí se analiza), W. Menninghaus señala que, en

---

<sup>207</sup> En abril de 2013 G. Agamben publica un breve escrito reflexionando sobre *Kapitalismus als Religion*. En este comentario, el autor recuerda que en 1971 Nixon declaró que la convertibilidad del dólar en oro quedaba suspendida; un dato que, según él, implica que el dinero (el dólar) no posee referente externo (el oro), volviéndose así autoreferencial. De tal manera, como el capitalismo, según Benjamin, es una religión cuyo culto se ha liberado del objeto, y en la que la culpa se ha liberado del pecado, se puede afirmar que es una religión donde se cree en el puro acto de creer, en el puro crédito. *Creditum*, recuerda Agamben, es el participio pasado del verbo *credere*, un testimonio más de la pertinencia de la exégesis de Benjamin (Cf. G. Agamben 2018).

Benjamin, “casi todos sus grandes trabajos extraen de la crítica al mito su temática y la forma de su tratamiento” (2013: 61). De acuerdo al mismo analista, cabe destacarlo, la motivación fundamental de Benjamin al reflexionar sobre el mito puede ser diferenciada claramente de otras tentativas de comprensión del mito.

En primer término, siguiendo siempre a Menninghaus, la idea de mito que maneja Benjamin se distingue de la perspectiva de Nietzsche desde el momento en que este último no consideraría el carácter histórico del mito, y se concentraría en un conocimiento más bien *estético* del mismo. En segundo término, y a partir del reconocimiento de la necesidad de atender a la *historia de la formación mítica*, Benjamin cuestiona las perspectivas “evolucionistas” que operan en múltiples autores (entre ellos Cassirer), y que suponen una *línea teleológica* dada por los vectores *mito-religión-conocimiento teórico*, una premisa igualmente inaceptable para Benjamin (Ibíd.: 19-21)<sup>208</sup>. Menninghaus, por último, indica que la exégesis benjaminiana del mito también buscará cuestionar la apología romántica del mito, aunque evitando caer, de forma correlativa, en la posición ilustrada, al considerar altamente problemática la dicotomía entre razón y mito (Ibíd.: 20-21)<sup>209</sup>.

Teniendo una protohistoria determinada, el mito, desde la lectura de Benjamin, extenderá sus operaciones a lo largo de toda la historia, bajo una matriz de lectura que entenderá esa extensión, primordialmente, como aprisionamiento de las potencias humanas, individuales o colectivas. De forma particularmente decidora respecto a lo que hasta aquí se ha estudiado, Menninghaus indica que si Benjamin estuvo obsesionado con el mito de los pasajes en la década de 1930, es porque su entera filosofía constituye un “pasaje del mito”, siendo esta premisa la que otorga a su pensamiento la fuerza de un “saber de los umbrales” [*Schwellenkunde*] (Ibíd.: 12); umbrales que, en el despliegue de esta segunda parte de la investigación, nos han permitido atravesar desde la *Gesamtkunstwerk* totalitaria hasta la fantasmagoría decimonónica de Hausmann. Antes de concluir, sin embargo, es preciso decir unas últimas palabras, retomando el inicio de esta segunda parte.

---

<sup>208</sup> Elocuente a este respecto, según Menninghaus, es una carta enviada a Hugo von Hoffmannstahl el 28 de diciembre de 1925 (*i.e.*, 10 años antes del primer *exposé*), en la que Benjamin declara: “Me parece dudoso que sea realizable el intento de explicar de modo satisfactorio el pensamiento mítico a través del contraste con el pensamiento conceptual” (GB: 407; cito según la traducción ofrecida en W. Menninghaus (2013: 17)).

<sup>209</sup> A pesar de la deuda de Benjamin para con el surrealismo, se debe señalar que su teoría sobre el mito también se distanciará de esta corriente, en la medida que, para Benjamin, como se analizó en el capítulo primero del presente estudio, el sueño es solo uno de los múltiples medios (y no un fin) para abordar la iluminación profana.



En el desarrollo de este capítulo se ha podido mostrar, atendiendo a las expresas palabras de Benjamin, que la fantasmagoría posee un *carácter mítico*. Ahora bien, ¿se puede determinar que el fenómeno más contemporáneo de la *estetización de la política* posee también ese carácter? Para responder esta pregunta es preciso consignar lo siguiente: es en el parágrafo XIX de KZR, titulado significativamente *Estética de la guerra* [*Ästhetik des Krieges*], donde Benjamin aborda más hondamente este tema. En efecto, en este pasaje Benjamin indica, en primer lugar, que “[t]odos los esfuerzos hacia una estetización de la política culminan en un punto. Este punto es la guerra” (KZR: 139; EOA: 96). Por su centralidad, conviene referir *in extenso* la continuación de esta afirmación:

La guerra, y solo la guerra, vuelve posible dar una meta a los más grandes movimientos de masas bajo el mantenimiento de las relaciones de propiedad heredadas. Así se formula el estado de cosas cuando se lo hace desde la política. Cuando se lo hace desde la técnica, se formula de la siguiente manera: solo la guerra vuelve posible movilizar el conjunto de los medios técnicos del presente bajo el mantenimiento de las relaciones de propiedad. (KZR: 139; EOA: 97).

Un poco más adelante, Benjamin citará el *manifiesto futurista* de Marinetti (en el que se señala, dicho *in nuce*, que “la guerra es bella”) para mostrar que en las fuerzas fascistas hay un *esteticismo* que espera de la guerra la satisfacción (artística) final que no ha podido otorgar la política de facto. Ahora bien, todos los conceptos que se quieren introducir hacia el final de KZR (principalmente los de *inervación* y *recepción en la dispersión*, luego de haber obtenido unos fundamentos más sólidos con la explicitación de la teoría sobre el aura) Benjamin los entenderá como “inutilizables” para los fines del fascismo y opuestos a las categorías que le son a este inherentes. Y si atendemos a tales categorías, expuestas en el *Vorwort*, se verá que son justamente las categorías que fundamentan el carácter cultural del arte, a saber: creatividad, genialidad, valor eterno, misterio<sup>210</sup>. La conclusión por tanto es clara: la *estetización de lo político* efectuada por el fascismo no logra desprenderse de las fuerzas míticas porque está articulado por categorías que son inherentes a la “fundamentación ritual” del arte. Desde esta égida de análisis, en el parágrafo

---

<sup>210</sup> En la *zweite Fassung* se detallan estas categorías: inspiración [*Inspiration*], creatividad [*Schöpfung*], genio [*Genialität*], valor eterno [*Ewigkeitswert*], estilo [*Stil*], rforma [*Form*], contenido [*Inhalt*]; en las versiones tercera y quinta se eliminarán las categorías de inspiración, estilo, forma y contenido, pero se añadirá la de misterio [*Geheimnis*]; mientras que en la cuarta versión francesa no se enunciará ninguna.

V, titulado *Ritual y política*, Benjamin anunciará que la imagen técnica (mediante las categorías que analizará en el final) puede destituir las categorías fascistas referidas, lo que, en último término, no equivale a otra cosa que liberar al arte “(...) de su existencia parasitaria dentro del ritual” (EOA: 51; KZR: 104)<sup>211</sup>.

Con todo, Benjamin postula explícitamente el carácter ritual y mítico de la *estetización de la política* en un ensayo precedente, escrito seis años antes de KZR, y del que extraerá buena parte de lo estipulado en el parágrafo XIX. El texto en cuestión es *Theorien des deutschen Faschismus*, redactado en 1930 como reseña al libro *Krieg und Krieger*, compilado por E. Jünger (quien publica en él su ensayo *Die totale Mobilmachung*). De acuerdo a Benjamin, esto es lo decisivo, en el conjunto de escritores que contribuyen al libro, a quienes caracteriza como “precursores de la *Wehrmacht*” (2009: 68), habría un “misticismo vicioso”, un misticismo cuya exaltación de la guerra desemboca en “un culto, una apoteosis de la guerra” (Ibíd: 69). Y que este culto constituya en último término un esteticismo, Benjamin lo hace explícito casi inmediatamente: “Esta nueva teoría de la guerra, que tiene escrito en la frente su origen de la decadencia rabiosa, no es otra cosa que una transposición inescrupulosa de la tesis de *l’art pour l’art* a la guerra” (Ibíd: 70).

Y no otra cosa, si se aprecia, indica Benjamin en el parágrafo XIX de KZR, a saber: que el fascismo constituye “el momento culminante del *art pour l’art*”<sup>212</sup>. Este y otros pasajes de *Theorien des deutschen Faschismus* permiten ver con claridad suficiente que la *estetización* es comprendida como un culto, y por lo tanto, que sus fuentes, su “fundamentación ritual”, no son sino *míticas* (o, en otros términos, *extensiones*, a través de “umbrales”, de la *violencia mítica*).

Ahora bien, en el presente apartado se ha intentado mostrar que la *topología crítica del mito*, diferenciándose de la doctrina de la ideología de Marx, funciona en la “inmediatez sensible” del cuerpo y *a partir* de la técnica, en cuanto es esta la que configura dicha estructura sensible. La pregunta que se abre entonces, para apreciar el anudamiento de los motivos expuestos, es la siguiente: ¿puede tener la reflexión emprendida en *Theorien des deutschen Faschismus* algo que ver

---

<sup>211</sup> El termino *parasitismo*, como se verá, jugará un rol decisivo en el próximo capítulo, iniciando la tercera y última parte del presente estudio.

<sup>212</sup> Es particularmente decidir al respecto el hecho de que Jünger, en su segundo diario parisiense [*Das zweite Pariser Tagebuch*] (i.e., en una obra escrita en el contexto de la segunda guerra), describa un bombardeo usando palabras casi idénticas a las de Marinetti, cuestión que, cabe destacarlo, implicó que se lo acusará precisamente de esteticismo; un hecho que otorga más fuerza todavía a la diagnosis efectuada 10 años antes por Benjamin. En las conversaciones mantenidas con Franco Volpi y Antonio Gnoli Jünger se explayará respecto a esta acusación. Cf. E. Jünger 1998: 76-77.

con la técnica y, más específicamente, con la *immediatez sensible* del cuerpo? En relación al vínculo con la técnica, la respuesta es, por cierto, evidente: “Detrás de la guerra eterna se esconde una noción de culto y detrás de la última se esconde la de la técnica. Y es claro que los autores [los de *Krieg und Krieger*] han logrado apenas establecer las relaciones entre ellas” (Ibíd.: 71). De tal manera, Benjamin no solo extrae de *Theorien des deutschen Faschismus* la idea de la *estetización* como culto, sino algo adicional, más preciso: que la *fundamentación* de este culto o ritual mítico está dada por una comprensión totalmente errada del fenómeno técnico. A. Hillach lo expone de modo muy preciso: “De hecho, la experiencia de la guerra como recuperación de la *immediatez de la vida* es un ritual que hace posible la estabilización interna de las relaciones sociales que han estado en peligro por el énfasis excesivo en la producción” (1979: 10, énfasis añadidos).

El problema fundamental, entonces, está sustentado en las complejas relaciones entre naturaleza y técnica. Y que esto, en último término, culmine en el cuerpo es algo también manifiesto. En efecto, que la *topología crítica del mito* se efectúe en la *immediatez sensible* puede entenderse como una hipótesis correlativa de otra que se desarrollará en la reseña del año 1930 (hipótesis que constituye, en cierto sentido, la clave central del escrito), a saber: “La guerra que el nuevo nacionalismo profesa como abstracción metafísica no es otra cosa que el intento de disolver en la técnica, mística e inmediatamente, el secreto de una *naturaleza entendida idealmente* (...)” (énfasis añadidos) (2009:77). De manera análoga, entonces, al cierre de la primera parte del estudio, volvemos a llegar al cuerpo, a la *immediatez sensible*, como ámbito para dirimir el problema de la potencia política de la imagen técnica. Pues, en efecto, todas las categorías que Benjamin desarrolla hacia el final de *KZR* están pensadas no para otra cosa que para oponerse a esa “abstracción metafísica” de una “naturaleza idealmente entendida”. Es lo que analizaremos precisamente en lo que sigue, en la tercera y última parte del presente estudio.

## **Tercera parte**

### **La flor azul en el paisaje mecánico**

#### **Elementos de tecnoestética**

## Capítulo 6

### Organizaciones técnicas de la percepción

#### 6.1. La recepción de la estética clásica: sobre el “parasitismo estético”

En la primera parte de nuestra investigación se ha estudiado el problema de la pauperización de la percepción aurática, y se ha podido determinar, en primer lugar, que el declive de la misma no es analizado por Benjamin de un modo nostálgico (ni menos restaurador). En efecto, y contrariamente a lo que se ha podido sugerir (*v.gr.*, D. Costello 2010: 123), Benjamin no entenderá el aura como sinónimo de una relación intersubjetiva *igualitaria* que la *tecnificación* (o la *taylorización*) haya eclipsado. Análogamente, aunque es cierto que en *KZR* parece encomiarse la destrucción del aura (cf. H. Caygyl 2002: 23; R. Gasché 2002: 185), mientras que en *DE* o *ÜMB* parece más bien lamentarse, dicha tensión valorativa, contrariamente a lo que podría parecer, no refleja una contradicción o, como se ha sostenido con insistencia (cf. M. Hansen 2012: 320; M. Stoessel 1983: 25; R. Rochlitz 1983: 289), una ambigüedad, ni tampoco una comprensión “dialéctica” (como pensara Didi-Huberman (2006: 99))<sup>213</sup> que afirma y niega, *al mismo tiempo*, el declive aurático. Como se analizó en la primera parte del estudio, el objetivo de Benjamin, más fundamentalmente, consiste en cimentar las premisas de una *genealogía técnica de la*

---

<sup>213</sup> En la primera parte del estudio, como se vio, se ha querido sugerir que, al menos en parte, estos malentendidos se sustentan en la necesidad de Benjamin, dada su dependencia económica al *IJS*, de “ajustar” su *materialismo antropológico* a la *dialéctica crítica* de dicha institución; cuestión que se expresó, materialmente, en la supresión de un conjunto de fragmentos de *KZR* que resultan decisivos para la comprensión sistemática del ensayo.

*percepción*<sup>214</sup>, una teoría que entenderá que los procesos de subjetivación están fuertemente<sup>215</sup> determinados por el desarrollo y transformación de la técnica y deben adaptarse a ellos. En este sentido, la percepción aurática sería dependiente y más afín a un determinado contexto técnico, contexto que, al modificar su estructura, exigiría el desarrollo de una percepción inédita.

Para esta filosofía (que, llegados a este punto, puede entenderse ya de forma más diáfana como una *tecnostética*), cada mutación técnica de la percepción ofrece posibilidades e impone también limitaciones. En ese sentido, la particular modulación técnica suscitada por los nuevos aparatos (*i.e.*, fotografía y cine) contendrá posibilidades emancipadoras (*v.gr.*, políticas del cine como las de D. Vértov) y otras más bien reaccionarias (o *fantasmagóricas*, –siguiendo lo estudiado en la segunda parte–, como, *v.gr.*, el urbanismo de Haussmann). En otros términos, la existencia de facto de un determinado aparato (*v.gr.*, el cine), para Benjamin, no será razón (ni suficiente ni necesaria) para afirmar una emancipación de facto, puesto que las nuevas prácticas surgidas al alero de tal aparato pueden ciertamente seguir *fundamentándose* “parasitariamente en el ritual” (KZR: 104; EOA: 51). La posibilidad de una “existencia parasitaria en el ritual” será un aserto con alcances altamente significativos respecto al problema de la percepción, lo que exhorta a realizar algunas consideraciones.

En primera instancia, conviene recordar que, hacia el final de la primera parte de la investigación, se culminó señalando que, a diferencia de lo que piensa Adorno, Benjamin no entiende el cuerpo como una “invariante”, y, análogamente, que, a diferencia de Caillois, no entiende la *inervación* como un *estado* (sustentado en “leyes naturales”), sino como un *proceso*, como un *devenir fisiológico*. Por otro lado, hacia el final de la segunda parte se mostró que el carácter

---

<sup>214</sup> Es solo en términos relativamente recientes, como se ha venido señalando, que esta *genealogía técnica de la percepción* se ha entendido como objetivo cardinal de KZR y se han reconocido sus posibles alcances (al respecto, resultan de interés los análisis de J.-L. Déotte (2012), S. Weigel (2012), B. Lindner (2016c), M. Hansen (2019) y B. Stiegler (1998: 190)). Por otra parte, se podría colegir que es precisamente esta nueva perspectiva de análisis (*tecnostética*) la que ha permitido reducir la centralidad que ha tenido la vieja dicotomía entre un Benjamin “teológico” y otro “marxista” (Cf. a este respecto S. Mosès (1997), G. Scholem (2003 y 2014), R. Tiedemann (1973)). Esta última perspectiva, con todo, ciertamente persiste: J. Rancière, *v.gr.*, cuestionará a Benjamin precisamente a partir de lo que él considera una *yuxtaposición* problemática entre marxismo y teología (2009: 22). Sin embargo, y en consonancia con lo expuesto, es significativo que Rancière, para sustentar su crítica, no atienda en ningún momento a las ideas de *segunda técnica* e *inervación*.

<sup>215</sup> Dos aclaraciones son necesarias: en primer lugar, se trata de los *cimientos* de una teoría, y no de una teoría acabada. Una prueba de esto, estimamos, es la misma importancia e incidencia que ha tenido la “hipótesis de la ambigüedad” sobre el aura, pues justamente ha sido el aura el objeto con más tratamientos analíticos, y no la técnica, cuestión que ciertamente bebe también del carácter de *work in progress* de KZR. Esto último implica, en segundo lugar, y como se irá viendo *infra*, que la reflexión *tecnostética* de Benjamin, más que una teoría acabada, como parece suponer la investigación de J.-L. Déotte (cf. 2015: 20), es más bien “sugerida” o “bosquejada”.

cultural del *esteticismo* (expresado elocuentemente en *Krieg und Krieger*), se sustenta, en última instancia, en una “abstracción metafísica” que, según Benjamin, no sería otra cosa que una “naturaleza idealmente entendida” (2009: 77). ¿Qué importancia pueden revestir estos indicios en relación al “parasitismo cultural” y, finalmente, al problema de la percepción? Para aclararlo es preciso dar un breve rodeo (término este [*Ummweg*], por cierto, caro a Benjamin<sup>216</sup>).

En *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, escrito en 1932, *i.e.*, solo tres años antes que KZR, Jünger abogará, en lo que constituye una de sus hipótesis fundamentales, por una  *fusión* entre las fuerzas orgánicas y las fuerzas mecánicas, una fusión a la que dará el nombre de “construcción orgánica” [*organische Konstruktion*] (1993: 200) y que entenderá como acontecimiento decisivo para la emergencia y consolidación de la nueva “Figura” [*Gestalt*] que ha de hacer la “Historia”, *i.e.*, imponer el nuevo dominio [*Herrschaft*], a saber, el “Trabajador”. Teniendo esto en cuenta, Jünger entiende que en la antítesis entre el mundo mecánico y el mundo orgánico hay que ver “la última y superficial versión de la vieja antítesis entre el alma y el cuerpo” (Ibíd.: 215), una distinción que bloquea justamente la nueva época histórico-metafísica que ha de inaugurar el *Arbeiter*<sup>217</sup>.

Jünger esboza esta hipótesis en un capítulo titulado significativamente “El arte como configuración del mundo del trabajo”, en el que ofrece un conjunto de ideas decisivas sobre el tema que ahora se busca analizar. En primer lugar, Jünger determina que la imposición efectiva del nuevo dominio, el del trabajador, exige una nueva configuración sociohistórica que deje atrás el conjunto de fenómenos que daban forma a la sociedad tradicional, como, *v.gr.*, el modo de producción artesanal, la movilización militar parcial —esta última en oposición a la *totale Mobilmachung*—, y, esto es lo decisivo, también las prácticas y formas artísticas al uso. Ahora bien, según Jünger no solo se deberían dejar atrás esos fenómenos específicos, sino también las categorías y los marcos de legibilidad con los cuales se pensaban y comprendían, entre ellas, *v.gr.*, las de “cuarto estado” (que Jünger entenderá como inservible para pensar al trabajador) y

---

<sup>216</sup> Asociado a la idea de *constelación*, el *rodeo* será una categoría decisiva en el denominado *Erkenntniskritische Vorrede* al libro sobre el *Trauerspiel* (UdI). Cf. al respecto GS I-1: 208; OC I-1: 224.

<sup>217</sup> Elocuente en relación a la motivación de Jünger es la siguiente afirmación: “Entre nosotros se conoce muy bien la felicidad que hay en encontrarse dentro de unas organizaciones cuya técnica está viva en la carne y en la sangre de cada una de las personas singulares” (1993: 194). En el mismo pasaje, Jünger dirá que las tribus libres ofrecen un espectáculo admirable en ese sentido, por su vinculación elemental con su medio técnico. Si se aprecia, las declaraciones de Jünger, en último término, no distan mucho de los elogios que L. Riefenstahl (como se mostró en la segunda parte) realizara sobre la tribu africana de los Nuba. Jünger reflexiona también sobre la idea de *organische Konstruktion* en su ensayo *Sobre el dolor* de 1934 (cf. 1995: 37 y ss.).

también el conjunto amplio de nociones estéticas que se han venido utilizando para definir *qué* es el arte. Desde esta perspectiva, Jünger podrá declarar lo siguiente:

Lo peor no es que haya un círculo de expertos, coleccionistas, fisgones y conservadores alrededor de todas y cada una de las abandonadas conchas de la vida, cual si fuera un caracol, ha llevado alguna vez sobre su cuerpo. Eso, a fin de cuentas, viene ocurriendo desde siempre, aunque en una medida mucho más modesta. Mucho peor es el hecho, que tanto da a pensar, de que ese ajeteo haya tenido como resultado un conjunto de valoraciones rutinarias detrás de las cuales se esconde una necrosis completa (...). (1993: 190-191).

El abandono de la concepción museal de la historia (a la que se opondrá tenazmente Jünger en cuanto busca *coleccionar* fetichistamente la cultura, en vez de *crearla*), implicará, entonces, la configuración de un nuevo arte y, también, de unas nuevas categorías, nuevas formas e ideas que eviten la *necrosis* museal. Este aserto decisivo será el fundamento que le permita a Jünger, más adelante, determinar que hay “(...) unos estetas que no es que sean partícipes de los viejos valores, sino que viven como *parásitos* en ellos (...)” (Ibíd.: 216) (énfasis añadido). Como puede apreciarse, Jünger viene a decir que la obra de arte, y con ella la estética y la filosofía del arte, poseen una *existencia parasitaria*, desde el momento en que no logran escapar de las coordenadas socio-históricas tradicionales, juzgadas por Jünger como caducas, como impedimentos para el surgimiento y consolidación del nuevo *Dominio*.

No hay ningún testimonio que permita sustentar fehacientemente que Benjamin tiene en mente estas reflexiones de Jünger cuando desarrolle su específica interpretación sobre la “existencia parasitaria (del arte) en el ritual”. Sin embargo, hay un conjunto de premisas fundamentales que posibilitan un contraste particularmente fecundo entre ambas filosofías<sup>218</sup>.

---

<sup>218</sup> Es preciso indicar que las afinidades temáticas entre la filosofía de Jünger, específicamente *Der Arbeiter*, con la filosofía de Benjamin, específicamente *KZR*, son enormes. Se podrían enumerar al respecto, y entre otros, el problema del deporte, el de la modificación estética (que acá se analiza), el de la uniformidad social, el de la importancia de la fotografía, el de la fusión hombre-máquina, etc. Ciertamente, estos temas son tratados analíticamente de formas totalmente antitéticas, algo expresado elocuentemente en las “figuras” que movilizarán sus reflexiones capitales, a saber, el trapero (en el caso de Benjamin) y el titán (en el caso de Jünger). Sobre el vínculo entre ambos, es digno de mención el hecho de que Jünger estuviera como militar en el mismo París en el que Benjamin vivió como exiliado. En sus conversaciones con F. Volpi, Jünger llegará a decir que habría tenido la posibilidad de liberar a Benjamin de uno de los campos en los que estuvo recluso, aunque esto finalmente no fue necesario (cf. E. Jünger 1998: 47). Aunque hay excelentes trabajos que abordan el vínculo entre Jünger y Benjamin, suelen situarse en el contexto filosófico-político de la *konservative Revolution* (v.gr., J. Mayorga (2003)), y no



Para abordar este asunto específico, conviene recordar una de las hipótesis fundamentales del capítulo dos del presente estudio, a saber: en primer lugar, cuando emerge un nuevo “arte”, usualmente este es rechazado mediante lo que Benjamin, en *KGP*, denomina un “concepto filisteo del arte” al que le es ajena cualquier consideración técnica (*GS* II-1: 369; *OC* II-1: 380). En segundo lugar, y esto es lo más importante aquí, cuando se intenta defender ese “arte”, muchas veces se caería en el error de aplicar las mismas categorías que usan aquellos que cuestionaron su estatuto “artístico”, *i.e.*, la misma criteriología “conservadora”. No se caería en la cuenta, por lo tanto, de que un nuevo arte (en este punto Benjamin no se alejará de Jünger) exige una comprensión nueva, *i.e.*, nuevas categorías. Estas premisas cristalizarán en *KGP* en una idea decisiva, a saber: lo esencial no es preguntarse si es arte o no la fotografía, sino más bien interrogar si, con su surgimiento, no se modificó tal vez el estatuto mismo del arte (*GS* II-1: 381; *OC* II-1: 398). En el capítulo dos, esta hipótesis fue formalizada de la siguiente manera: lo relevante no es interrogar el *estatuto artístico* de la fotografía, sino el *estatuto fotográfico* del arte.

Ahora bien, Benjamin formula esta hipótesis de forma explícita en *KGP*, en torno a la fotografía, pero aparecerá, de igual modo, también en *KZR*, esta vez en torno al cine. Aquí, en efecto, se señala (en el parágrafo IX, titulado “Fotografía y cine como arte”) que cuando el cine empieza a consolidarse, y tal como sucedió con la fotografía, primero se denigrará intensamente, y posteriormente vendrán las defensas, siguiendo el mismo esquema propuesto en *KGP*: el cine será defendido, como lo hará, *v.gr.*, A. Gance, apelando a su carácter de “culto” o, como A. Arnoux, comparándolo con el “rezo”, o, finalmente, como F. Werfel, quien dirá que el cine es “maravilloso” y “sobrenatural”. En última instancia, indica Benjamin, estos teóricos y artistas hablarán del cine como se habla de un Fra Angelico (*KZR*: 113; *EOA*: 64). Este esquema interpretativo no se formula de forma explícita en ningún otro contexto más que en *KGP* y *KZR*. Sin embargo, implícitamente sí será hallable en muchísimos otros trabajos: en *DE*, por ejemplo, se señala que el periódico suscita mutaciones que harán surgir una nueva forma literaria (la novela moderna) que, análogamente a lo acontecido con la fotografía o el cine, también será puesta en duda como “verdadero arte” (así, *v.gr.*, Sainte-Beuve, como se estudió en el capítulo 2). Lo mismo podrá decirse en relación al *teatro épico*, pues, según Benjamin, su incompreensión por parte de los

---

específicamente en el contexto de la filosofía del arte o la técnica. Excepciones al respecto son los estudios de N. Sánchez (2005) y B. Werneburg (1995). En estos estudios, sin embargo, no es analizado el contraste con Jünger teniendo en consideración la hipótesis de la *variabilidad de la percepción* postulada por Benjamin, hipótesis que es la clave fundamental, como se intentará mostrar, para evaluar el diferendo esencial entre ambos.

críticos se sustenta justamente en la subversión efectuada por Brecht de las categorías con las cuales se juzga la dramaturgia tradicional (cf. *GS* II-2: 520; *OC* II-2: 125).

Considerando esto, ¿cuál podría ser, en última instancia, la diferencia con la exigencia de una nueva criteriología estética que (para evitar el *parasitismo* y la *necrosis museal*) reclama Jünger? La respuesta se puede bosquejar así: de acuerdo a Benjamin, la emergencia de un nuevo aparato tiene como consecuencia más importante la destitución de la categorialidad estética clásica, pues, para dar un ejemplo, no puede seguir hablándose de *unicidad* con el cine o de *creatividad* con la fotografía. Benjamin, recuérdese, no se fija otro objetivo más fundamental, en *KZR*, que la *desactivación* de esas categorías clásicas, las que pensará como afines al fascismo y que consignará explícitamente en el *Vorwort*: *valor imperecedero, misterio, creatividad, genialidad, culto*, entre otras (*KZR*: 53; *EOA*: 38). Luego de la emergencia del cine no se podrá seguir predicando de una obra el carácter monumental, cultural, único, irrepetible, genial, etc., pues lo que se modifica con el nuevo aparato no es simplemente la obra, sino el *tribunal* que la juzga. Benjamin, en otros términos, no piensa en la crítica, sino (análogamente a lo expuesto en *Kritik der Gewalt*) en la “crítica de la crítica”. Y es justamente esto lo que no pensaría Jünger de forma *radical*, pues, en efecto, a pesar de cuestionar con acusada intensidad el *parasitismo estético*, seguirá manteniendo en último término la misma criteriología<sup>219</sup>.

Al respecto, son ciertamente muchísimas las aseveraciones de Jünger que resultan aquí decidoras. Sobre el genio y la unicidad, *v.gr.*, téngase en consideración la siguiente declaración: “Es en el límite entre la “Idea” y la “Materia” donde acontece la producción creadora, que en luchas titánicas consigue arrancar a la materia las formas y produce imágenes únicas, irreproducibles” (1993: 212). El creador de tales imágenes, además, comparecerá como “(...) en posesión de unas capacidades únicas, extraordinarias” (Ibíd.: 212). Análogamente, sobre la “nueva” arquitectura que podría surgir con la consolidación del nuevo *Dominio*, Jünger señala: “En lo que respecta a la tarea constructiva la figura del trabajador se hará presente como el arquitecto jefe, una vez que haya quedado clausurado este proceso. Y, desde luego, entonces

---

<sup>219</sup> Que esas categorías sean afines al fascismo Benjamin lo dirá, de otro modo, al referirlas como el “arsenal de la estética burguesa” (*GS* II-2: 751; *OC* II-2: 368). En relación a esto, es importante destacar que, en *Theorien des deutschen Faschismus*, Benjamin entiende el misticismo belicoso de Jünger, en última instancia, como expresión de la clase burguesa. Cf. *GS* III: 248. Sobre la posición de Jünger en el contexto de la *Weimarer Republik* son esclarecedores los análisis efectuados por D. Losurdo (2001), J. Fernandois (2017), P. Trawny (2009) y Th. Amos (2011).

volverá a ser posible construir en estilo monumental (...)” (Ibíd.: 176). Los ejemplos podrían multiplicarse.

En conclusión, el nuevo contexto socio-histórico (aquel que, en el capítulo primero, se determinó como cifra de la *gramática* de la teoría sobre el aura), reclamará tanto en la filosofía de Jünger como en la de Benjamin dejar atrás la criteriología estética clásica, pero es justamente esa categorialidad la que seguirá amparando Jünger, no pudiendo extraer así la consecuencia más honda que suscita su “exigencia de dinamismo”<sup>220</sup> y, por lo tanto, siendo parte él mismo también del *parasitismo estético* que ha puesto en cuestión. Particularmente decidora al respecto es una indicación dada en un fragmento de 1934, en el que Benjamin determina –habiendo indicado nuevamente que “la problemática técnica liquida la infructuosa alternativa planteada entre forma y contenido, y que solo un escritor en conflicto con la sociedad de su momento evita caer en “imposturas ideológicas” (GS VI: 183; OC VI: 259-260)– que entre los autores y tendencias que se “resisten al cambio de función en el arte”, se encuentra precisamente Jünger (GS VI: 182; OC VI: 257).

Ahora bien, ¿cuál sería la razón última de esta ceguera? Se puede determinar que la respuesta de Benjamin a esta interrogante (no expresada así explícitamente, cabe destacarlo) está dada ya en el escrito de 1930, a saber, en *Theorien des deutschen Faschismus*, específicamente en el pasaje referido con el que se cerró la segunda parte del presente estudio.

De acuerdo a Benjamin, recuérdese, “[l]a guerra que el nuevo nacionalismo profesa como *abstracción metafísica* no es otra cosa que el intento de *dissolver* en la técnica, mística e inmediatamente, el secreto de una *naturaleza entendida idealmente* (...)” (2009: 77) (énfasis añadidos). Teniendo esto en consideración, se puede colegir que si Jünger no logra desprenderse del “parasitismo ritual del arte” es porque mantiene un entendimiento idealizado de la naturaleza, una concepción que no es sino una “abstracción metafísica” y que le impide apreciar (de una forma, en cierto sentido, análoga a la de Caillois) el carácter *mutable* de las facultades humanas y sus modos de percepción. En este sentido, debe juzgarse como decisiva la utilización por parte de Benjamin del término *lösung* al momento de señalar que, en Jünger, se busca finalmente una *disolución* (en la traducción de T. Bartoletti y J. Fava, que aquí seguimos, y que podría ser

---

<sup>220</sup> Cabe destacar que en el ensayo *Über die Linie*, escrito en 1950 y dedicado a Heidegger, Jünger se distanciará del “conservadurismo tradicional” (valga la expresión), reprochándole no saber pensar en términos dinámicos. Cf. E. Jünger 1994: 49-50. Lo que se intenta aquí sugerir es que este dinamismo lo es solo en apariencia, o es un “dinamismo conservador”.

equivalente a “anulación”) de la técnica en la naturaleza. Decisiva, en efecto, ya que si bien Jünger apelará en otros pasajes a una *fusión orgánico-mecánica* (la *construcción orgánica*), lo cierto es que esa capa mecánica no hace sino disolverse (o perderse, anularse) en una capa más profunda, más *radical* y *elemental* que es la de lo natural, la de las fuerzas instintivas del hombre. Es esta perspectiva, en última instancia, la que hace indicar a Benjamin que, en los autores de *Krieg und Krieger*, hay un belicismo sustentado en una idea de vivencia primigenia, de “proto-vivencia” (otro nombre para referir tal “naturaleza idealmente entendida): “(...) es necesario dirigir la claridad, que el lenguaje y la razón todavía proyectan, sobre esa “proto-vivencia” [*Ur-erlebnis*], a partir de la cual una sorda oscuridad hormiguea su mística de la muerte del mundo (...)” (2009: 80)<sup>221</sup>.

Ahora bien, que este *elementarismo*, esta *proto-vivencia* que posibilita “el parasitismo en el ritual”, se sustente finalmente en el problema de la técnica lo hará explícito el mismo Benjamin: “Detrás de la guerra eterna se esconde una noción de culto y detrás de la última se esconde la de la técnica. Y es claro que los autores [los de *Krieg und Krieger*] han logrado apenas establecer las relaciones entre ellas” (Ibíd.: 71). Como se indicó al final del capítulo 5, y análogamente al final del capítulo 3 respecto de Caillois, Benjamin resiste la *reactivación del mito*, la *permanencia del ritual*, apelando siempre en última instancia a la técnica<sup>222</sup>. Esto será así, en primer lugar, porque el *materialismo antropológico* reclamado por Benjamin comprende que el cuerpo, y todas sus facultades (como se vio en relación a la *mimetische Vermögen*) son “esencialmente” mutables y, en segundo lugar, que están histórica y *técnicamente determinados*.

Lo decisivo es que estas dos hipótesis (a saber: la mutabilidad del hombre y su determinación técnica), que constituyen, *stricto sensu*, dos membranas de una misma tesis (cifrada en la idea de *tecnostética*), son explícitamente abordadas en KZR en un segundo bloque estructural que se puede concebir como el pilar que vertebra toda su arquitectura conceptual: en efecto, si en un primer momento se trata de pensar el remanente *cultural* del arte (*i.e.*, de la percepción aurática), en este segundo bloque se argumenta que la percepción es variable y está técnicamente

---

<sup>221</sup> En esto, cabe destacarlo, el cuestionamiento de Benjamin es muy semejante a la crítica efectuada por Heidegger a Jünger. En efecto, si en el ensayo “Hacia la pregunta del ser” [*Zur Seinsfrage*], de 1955, Heidegger busca mostrar la subsunción de Jünger a la metafísica de la voluntad de poder (Heidegger 1994: 80), en su cuaderno de apuntes sobre *Der Arbeiter* (contenido ahora, con el título *Zu Ernst Jünger*, en el tomo 90 de sus *Gesamtausgabe*), Heidegger cuestiona también lo que denomina el “elementarismo” de Jünger. Cf. M. Heidegger (2013: 164).

<sup>222</sup> Esta hipótesis, en última instancia, es la que sustenta, como su núcleo, las hipótesis desarrolladas en el capítulo 2 en torno al aura, a saber: que el problema decisivo de KZR no pasa, *fundamentalmente*, por el esclarecimiento del problema del *Kultwert*, sino por el problema de la *determinación técnica de la percepción*. En este punto sigo a S. Weigel (2012: 7).

determinada, idea que permitirá luego, en un tercer y final bloque estructural, pensar cuál podría ser la percepción que, *técnicamente configurada* (y *entrenada*), permita lidiar armónicamente con el nuevo contexto socio-histórico, con el “sistema de aparatos” [*Apparatur*].

## 6.2. Variabilidad de la percepción

La hipótesis de la *variabilidad de la percepción* se desarrolla específicamente, y de forma explícita, justamente en el parágrafo (el cuarto) que tematiza “La destrucción del aura” [*Zertrümmerung der Aura*]:

Dentro de largos períodos históricos, junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción sensorial. El modo en que se organiza la percepción humana —el medio en el que ella tiene lugar— está condicionado no solo de manera natural, sino también histórica. (KZR: 101; *EOA*: 46).

Que el aura sea un modo perceptivo y que, atendiendo a lo recién dicho, pueda (o deba) ser relevado por otro, Benjamin lo enuncia casi inmediatamente: “Ahora es posible no solo comprender las transformaciones del *medium* de la percepción de las que somos contemporáneos como una decadencia [*Verfall*] del aura, sino también mostrar sus condiciones sociales” (KZR: 102; *EOA*: 46-47). Ahora bien, en el parágrafo siguiente, titulado *Ritual und Politik*, Benjamin da cuenta de una serie de ideas que conviene referir, para esclarecer de mejor modo el problema recién planteado. En primer lugar, Benjamin señala que, históricamente, la obra se inserta socialmente de modo diverso. En la tradición, explica Benjamin, la inserción social de la obra encuentra su expresión en el culto, en un ritual que primero habría sido mágico y, posteriormente, religioso (KZR: 103; *EOA*: 49).

Este primer aserto es importante porque viene a mostrar que el arte —luego de su salida de la cueva, primero, y del templo, después—, al entrar al museo y “autonomizarse”, no lograría

escapar de esa primigenia fundamentación (*parasitaria*) ritual<sup>223</sup>. Asumiendo esta premisa, Benjamin indica, en segundo lugar, que la emergencia del aparato fotográfico –al que juzga como el primer método de reproducción “verdaderamente revolucionario”– suscita una crisis de primer orden en el arte, en la medida en que remueve los cimientos (*culturales*) que lo posibilitaban, *i.e.*, el conjunto de categorías heredadas que se expuso *supra*. Ahora bien, cuando esta crisis es detectada, Benjamin determina que el arte reaccionará, específicamente con la doctrina de *l’art pour l’art*, que no sería sino una “teología del arte” (KZR: 104; EOA: 50).

De tal manera, Benjamin vuelve aquí implícitamente a la hipótesis desarrollada dos años antes en *KGP*, a saber: la emergencia del aparato fotográfico suscita una crisis, y esta crisis hará emerger una categorialidad que sigue, *parasitariamente*, habitando en la *fundamentación ritual del arte*. Ahora bien, si en *KGP* se enfatiza el parasitismo de los “defensores” del “estatuto artístico de la fotografía” (en la medida en que no modifican, *categorialmente*, el “tribunal” cultural con el que se deplora la fotografía), en *KZR* se enfatiza, más bien, el hecho de que los “detractores” del “estatuto artístico de la fotografía”, padeciendo la crisis, “contratacan” con una criteriología “nueva”, la del *art pour l’art*, que es “nueva” evidentemente solo en apariencia, porque en última instancia, como se indicó, es una “teología del arte” [*Theologie der Kunst*]. Lo esencial, sin embargo, es que ambos, tanto los detractores como los defensores del nuevo “arte”, no logran percibir que el aparato técnico que despunta reclama una nueva criteriología. No logran *percibir*, en último término, que el aparato configura y exige la ejercitación de una nueva *percepción*.

Ahora bien, que sea el *aparato técnico* el que efectúe esta exigencia, *i.e.*, que sea una *fundamentación técnica* la que obligue a desarrollar esas nuevas categorías, es lo que Benjamin desarrolla en una segunda hipótesis, una hipótesis que, junto a la referida sobre la *variabilidad de la percepción*, constituyen la idea cardinal (en términos *estructurales*, como se vio al finalizar el primer

---

<sup>223</sup> Benjamin indica, siempre en el parágrafo V, que el ritual “(...) puede estar todo lo mediado que se quiera pero es reconocible como un ritual secularizado incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza” (KZR: 103; EOA: 50). A nuestro entender, es precisamente este aserto el que hace que Benjamin no recurra sistemáticamente a la categoría de “autonomía”, término más propio de Adorno. Un estudio relevante sobre el “arte” cultural puede verse en *Imagen y culto* de H. Belting (2009). Es digno de nota, sin embargo, que en el estudio de Belting no figure en ningún momento el nombre de Benjamin, cuando es manifiesto que es su filosofía la que sustenta buena parte de sus hipótesis principales, cuestión que ha sido destacada por G. Didi-Huberman (2006: 98). Por otro lado, considerando que el arte, “propriadamente tal”, no emergería sino hasta haberse independizado del culto, Belting estudiará en dicho libro la historia de la imagen “antes de la era del arte”, una idea en la que se apoyará el teórico del arte A. Danto para conjeturar un posible “arte posterior al arte”; un arte que, según él, destacaría por suscitar socialmente un “pluralismo artístico” (2009: 59) (idea esta última, cabe mencionarlo, muy *ad hoc* al escenario “postpolítico” actual). Sobre la relación de Danto con la reflexión de Hegel sobre la (mal llamada) “muerte del arte”, son de interés los estudios de F. Ianneli (2015) y S. Dürr (2015).

apartado) de KZR, a saber: la de que existen “organizaciones técnicas de la percepción”. La hipótesis se despliega en el parágrafo VIII, titulado “Valor eterno” [*Enigkeitswert*], y señala lo siguiente:

Los griegos solo conocieron dos procedimientos de reproducción técnica de obras de arte: el vaciado y el acuñamiento. Bronces, terracotas y monedas eran las únicas obras de arte que ellos podían producir en masa. Todas las demás eran únicas e imposibles de reproducir técnicamente. Por esta razón debían ser hechas para la eternidad. *Fue el estado de su técnica lo que llevó a los griegos a producir valores eternos en el arte.* Esta es la razón del lugar excepcional que ocupan en la historia del arte; lugar respecto del cual quienes vinieron después pudieron ubicar el suyo. Nuestro lugar –de ello no cabe duda– se encuentra en el polo opuesto al de los griegos. (KZR: 111; EOA: 60-61, énfasis del autor).

Siguiendo a Benjamin, es la técnica, entonces, la que da forma (o *debe* dar forma) a la nueva criteriología estética. Y es que, de asumir aquello que efectúa la fotografía (y, más todavía, el cine), no será posible seguir predicando ni la *unicidad* ni la *creatividad* de la obra. Benjamin, cabe destacarlo, habla en el pasaje citado del *valor eterno*, categoría referida expresamente en el *Vorwort* como parte de la categorialidad estética (*burguesa*) que KZR buscará conmocionar. Benjamin piensa esto en el reconocimiento de que los nuevos aparatos suscitan *mutaciones perceptivas*, mutaciones que, de poder escapar de su *fundamentación ritual* (i.e., teológica), permitirían al hombre *interactuar armónicamente* con el entorno, haciendo de la técnica (devenida *segunda naturaleza*) una *primera naturaleza*<sup>224</sup>. Dicho de otro modo, generando un *cuerpo-máquina* que, a diferencia de la *organische Konstruktion* de Jünger, no pretende *dissolver* la técnica en una naturaleza (o vivencia primordial, *Ur-erlebnis*) *idealmente entendida*. Se puede determinar, en síntesis, que dos hipótesis claves se han podido acá pesquisar: en primer término, que la percepción está históricamente determinada (y, por lo tanto, es variable) y, en segundo término, que es la técnica el factor

---

<sup>224</sup> Como se verá más adelante, Benjamin comprende esa “interacción” bajo la categoría de inervación [*Inervation*]. Es conveniente mencionar que Benjamin, en el mismo parágrafo sobre el valor eterno, indica que nuestra situación (técnica) se encuentra en el “polo opuesto al de los griegos” (KZR: 111; EOA: 61). Si se considera que Benjamin ya ha tematizado, en el parágrafo VI, la “distinción polar” entre *juego* y *apariencia*, se puede colegir entonces que al hablar de “nuestra situación actual” como “polo” [*Pol*] opuesto al de los griegos, no está hablando retóricamente, sino en términos técnicos: en los griegos sería preponderante el valor de culto por la preponderancia dada al *polo de la apariencia*, mientras que nosotros, con el cine, estaríamos en condiciones de liberar el *polo del juego*.

estructurante que configura las mutaciones categoriales y, en última instancia, las metamorfosis de esa percepción variable. En este punto es menester hacer una precisión relevante.

En la filosofía tardía de Benjamin, al menos desde *KGP*, es hallable una *matriz conceptual* fundamental, que es posible referir, *in nuce*, del siguiente modo: las crisis en el arte, crisis suscitadas por la emergencia de nuevos *aparatos técnicos*, exigen nuevas categorías para pensar el estatuto mismo del arte: la imprenta, el periódico, la fotografía o la reproductibilidad cinematográfica, *v.gr.*, suscitan, en principio, nuevas prácticas “artísticas”, pero, más hondamente, esas prácticas no harán sino subvertir el concepto mismo del arte que se mantenía (hipostasiado) hasta el momento. Esta matriz conceptual se apoya en la *filosofía tardía* de Benjamin, como se ha visto, en una reflexión “sistemática” sobre la técnica, pues en *KGP* y *KZR*, en efecto, se entenderá la *mutación perceptiva* desde una fundamentación técnica *explícita* y *sistemática*. Sin embargo, y esta sería la precisión a realizar, la hipótesis de la *variabilidad de la percepción* ya es apreciable en la filosofía más temprana de Benjamin. Por otro lado, si bien no posee un tratamiento *sistemático*, lo cierto es que la técnica también figura ahí como un motivo de análisis decisivo. Estos aspectos, en efecto, aparecen ya en la filosofía temprana de Benjamin, y no latamente, ni tampoco en fragmentos marginales de su reflexión, sino en un contexto filosófico de gran alcance, a saber: en el *Habilitationsschrift* sobre el *Trauerspiel*. Por la centralidad que posee, es preciso hacer algunas consideraciones a este respecto.

En primer lugar, si la hipótesis sobre la estructura argumental de *KZR* que se propuso *supra* es cierta, entonces se puede determinar que la hipótesis de la variabilidad de la percepción *vertebra* *KZR*, al anudar un primer bloque teórico dedicado al análisis de la percepción aurática y un tercer bloque dedicado al análisis de la percepción *postaurática* (o *cinemática*). Esto permite colegir, entonces, que la *variabilidad perceptiva* es una suerte de *premisa metodológica* necesaria para abordar la nueva mutación artística y perceptiva. Ahora bien, y este sería el primer aspecto a destacar, la hipótesis de la variabilidad perceptiva también será hallable en el estudio sobre el *Trauerspiel*<sup>225</sup>, y lo será con la misma función *metodológica* recién referida. En efecto, Benjamin

---

<sup>225</sup> Es importante consignar que entre los *fragmentos tempranos* redactados por Benjamin se encuentran diversos tratamientos de problemas de cuño neokantiano, como la fundamentación del conocimiento, el problema del signo y las formas simbólicas o el problema, para nosotros ahora destacable, de la percepción. Uno de esos fragmentos, fechado por los editores de *GS* alrededor de 1917, se titula precisamente “Sobre la percepción” [*Über die Wahrnehmung*], y tiene como motivación fundamental el intento de ampliar el concepto de experiencia kantiano que, a ojos de Benjamin, es dependiente deficitariamente de una perspectiva matematizante, ciega a la diversidad y complejidad fenoménica (cf. *GS* VI: 34-35.; *OC* VI: 45-45). En consonancia con esa motivación, en otro de esos fragmentos tempranos, titulado *Wahrnehmung und Leib*, Benjamin señala que la percepción tiene su historia, y que no



introduce el problema del *Trauerspiel* específicamente en un último tercio del *Erkenntniskritische Vorrede* (escrito dedicado enteramente al problema del método, cabe destacarlo), luego de culminar un primer bloque teórico dedicado a exponer –sustentándose en la teoría de las ideas de Platón– que “la verdad es un ser desprovisto de intención que se forma a partir de las ideas” (GS I-1: 216; OC I-1: 231), y un segundo bloque dedicado a explicar –a partir de Leibniz– la estructura “monadológica” de la idea” (GS I-1: 228; OC I-2: 245). Hecho esto, Benjamin introduce el objeto a estudiar propiamente tal mostrando, en primer lugar, y amparándose en la investigación de Fritz Strich, que el *Trauerspiel* reclama ser comprendido no bajo la idea de Renacimiento, bajo la cual solía ser subsumida toda la literatura del s. XVII alemán. De acuerdo a Benjamin, esta subsunción sería totalmente errada para el *Trauerspiel*, en la medida en que este no puede ser comprendido con la *criteriología* de la tragedia griega<sup>226</sup>. Nueva conmoción, entonces, de la percepción que se venía históricamente disponiendo (en este caso, para juzgar la dramaturgia moderna). En otros términos, nueva *crítica de la crítica*.

En consonancia con esto, antes de su determinación de la *estructura monadológica de la idea*<sup>227</sup>, Benjamin ha dado también una nueva formulación de la idea de “origen” [*Ursprung*], que entenderá no ya como una categoría “genética”, como fuente pura de emergencia del fenómeno, sino bajo la figura del “torbellino”, figura que, siguiendo a Benjamin, supone metodológicamente un trabajo genealógico anómalo, refractario a la teleología o la idea de una Historia Universal progresiva. Ahora bien, lo importante de este señalamiento es que Benjamin termina desplegando su exégesis bajo una suerte de *quiasma* o *banda de Moebius*, en la medida en que toma una forma artística (y perceptiva) anómala –el *Trauerspiel*– que, *al mismo tiempo*, le permite fundamentar una genealogía histórica disruptiva. En otros términos, percibe un objeto anómalo bajo una perspectiva también anómala, no pudiendo distinguirse claramente cuál es el factor

---

puede reducirse solo a su base fisiológica, ya que está articulada también en torno al mito (GS VI: 67; OC VI: 67). Ya a partir de estos dos únicos asertos se puede apreciar en Benjamin una preocupación que se extenderá hasta KZR, a saber: el intento de fundamentar el carácter histórico de la percepción y, en segundo lugar, incorporar, en el análisis de la misma, perspectivas (materiales) que no logra contemplar la filosofía tradicional. Se trata de dos motivos que cristalizarán en la obra madura de Benjamin (pues, cabe destacarlo, no son más que bosquejados en su obra temprana), particularmente en KZR y PW, a través de un anudamiento entre técnica e historia, las piezas decisivas de lo que aquí se propone como una *tecnología* materialista.

<sup>226</sup> De acuerdo a Benjamin, será fundamental no entender el *Trauerspiel* como “caricatura de la tragedia antigua”. En el capítulo dos, recuérdese, ya se hizo mención (entre otros motivos) al alejamiento del *Trauerspiel* de la teoría de la *Khátharsis*.

<sup>227</sup> El influjo e importancia de la teoría de Leibniz en el desarrollo metodológico de Benjamin ha sido estudiado de forma exhaustiva en P. L. Schwebel (2012).

desencadenante del otro. Por este motivo, las proposiciones *crítica de la crítica* o *juicio del juicio* deberán, en Benjamin, ser siempre leídas en sus respectivos dobles sentidos.

Asumiendo esta perspectiva, Benjamin podrá entonces burlarse de la historia teleológica: siempre en el *Prólogo epistemocrítico*, en efecto, Benjamin indica que, de Lohenstein, uno de los exponentes más destacados del *Trauerspiel*, se habría dicho que su trabajo “(...) habría sido mejor comprendido por un público antiguo (...)” (GS I-1: 232; OC I-1: 251); una afirmación grotesca, según Benjamin, porque presupone que la no comprensión del *Trauerspiel* se debe a su no adecuación a criterios más modernos, dejando así sin reflexionar el problema de la criteriología misma en la que el *Trauerspiel* se inscribe e incide. En este mismo sentido, Benjamin puede señalar lo siguiente: “ideas valiosas (...) no llegan a producir mejores frutos debido al sistema de la poética clasicista al que están referidas” (GS I-1: 233; OC I-1: 252). De forma análoga, pero aún más radicalmente, Benjamin llegará a decir, en una reseña al libro de Gundolf sobre Gryphius, que “[l]as formas (...) del *Trauerspiel* son ante todo formas de *expresión*; solo luego (y, en cierto sentido, nunca) del arte” (cf. GS III: 87). Más radical, decimos, porque no solo está entonces en vilo el *nivel* artístico del *Trauerspiel*, sino su mismo *estatuto* artístico. Un problema no de grados, entonces, sino de naturaleza, y que operará, si se aprecia, de forma semejante con la fotografía o el cine. La matriz conceptual (*i.e.*, la *variabilidad de la percepción*), por tanto, ya está prefigurada en *UdT*, aunque aún no ha ganado *sistemáticamente* una fundamentación *tecnostética*.

Ahora bien, lo destacable no es solamente el hecho de que la hipótesis de KZR sobre la *variabilidad perceptiva* (y la idea fundamental asociada a ella, a saber: la refutación de los “períodos de decadencia”<sup>228</sup>) esté prefigurada en *UdT*, sino también que compartan la misma fundamentación teórica, a saber: en los trabajos de Aloïs Riegl. Riegl, en efecto, será un autor decisivo para la fundamentación metodológica de ambos trabajos. Y aunque no figure explícitamente en el *Erkenntniskritische Vorrede* más que al final (para decir que el *Trauerspiel* es un “arte” de “voluntad artística” [*Kunstwollen*]), es evidente que todas las premisas recién consignadas

---

<sup>228</sup> Aunque el mismo Benjamin expresa vehementemente la sorpresa y admiración que le produjo el descubrimiento de Jochmann (cf. GS II-2: 585; OC II-2: 196), lo cierto es que tal descubrimiento debe ser entendido más bien como una *confirmación* de un desarrollo filosófico previo, pues, en efecto, la hipótesis cardinal que extraerá de Jochmann, a saber, la de combatir la idea de “períodos de decadencia” [*Zeiten des Verfalls*], está precisamente desarrollada en Riegl, a quien Benjamin ha leído tempranamente (como él mismo expone en su “Curricula” (GS VI: 225; OC VI: 306). No es ilícito pensar, por otra parte, que la reflexión emprendida en *ÜG* sobre los “vencidos de la historia” no es sino una expresión de esta oposición a la idea de “períodos de decadencia”, pues tal idea, en último término, es sustentada y difundida por los “vendedores de la historia” (cf. a este respecto las tesis IV y VII de *ÜG*). El rescate de autores más bien “marginales”, como Scheerbart o el mismo Jochmann, es en este específico sentido un ejemplo *práctico* de esta reflexión de Benjamin sobre los “vencidos de la historia”.

sobre *UdI* son sustentadas en el pensamiento del historiador y conservador austríaco. En *KZR*, por el contrario, su nombre sí será referido más ampliamente, específicamente en la continuación inmediata de la cita efectuada *supra* del párrafo IV. En efecto, luego de haber indicado que la percepción humana está condicionada históricamente, Benjamin determina lo siguiente:

La época de la invasión de los bárbaros, en la que surgió la industria cultural de la Roma tardía y se ilustró el Génesis de Viena, no solo tenía un arte diferente del de la antigüedad sino también una percepción diferente. Riegl y Wickhoff, los académicos de la escuela de Viena que se opusieron al peso de la herencia clásica bajo el que había estado enterrado aquel arte, fueron los primeros en llegar a la idea de sacar del mismo conclusiones acerca de la *organización de la percepción* [*Organisation der Wahrnehmung*] en el tiempo en que tuvo vigencia. Aunque fueron descubrimientos de gran importancia, tuvieron sin embargo el límite que les impusieron sus autores, quienes se contentaron con señalar la rúbrica formal que fue propia de la percepción en la época de la Roma tardía. No intentaron —y tal vez no podían esperar hacerlo— mostrar los trastornos sociales que encontraban expresión en estas transformaciones de la percepción. (*KZR*: 101-102; *EOA*: 46, énfasis añadidos).

La importancia de Riegl en *KZR* (y en *UdI*) es absolutamente decisiva. Y si uno se dirige a los trabajos de Riegl, lo cierto es que la sorpresa es grande, pues Benjamin extrae de su teoría no pocos lineamientos teóricos y, además, particularmente cruciales para el objetivo final perseguido en su filosofía tardía (a saber, fundamentar filosóficamente una *genealogía técnica de la percepción*). En principio, se puede determinar que hay a lo menos cuatro tesis de Riegl que, constelando todas en torno al problema de la percepción expuesto en el párrafo IV, resultan decisivas para *KZR*. En primer lugar, Riegl, en su fundamental “El arte industrial tardorromano” [*Die spättrömische Kunst-Industrie*] de 1901, se opondrá a lo que denomina la tesis “catastrofista” del arte, la cual sostiene que el período artístico postclásico sería “decadente” (1992: 18)<sup>229</sup>. Desde esta perspectiva, Riegl demostrará una sensibilidad particularmente fina con todo aquello que ha

---

<sup>229</sup> Es menester consignar que, para Riegl, esta hipótesis catastrofista sería la fuente de la idea de “barbarización” (1992: 21), una idea que resuena evidentemente en la conceptualización ofrecida en *Erfahrung und Armut* sobre la “nueva barbarie positiva”. De acuerdo a Benjamin, cabe destacarlo, la crítica a la tesis catastrofista de Jochmann tendría fuentes hegelianas, aserto también aplicable parcialmente a Riegl, al menos de aceptar el comentario de E. Gombrich, quien indicó que Riegl era un “hegeliano sin metafísica” (cf. 1979: 43)

sido históricamente despreciado (ya se trate de períodos, como el arte *tardorromano*, o de objetos de estudio, como el arte *industrial*).

Como correlato de esta hipótesis, y ya en términos más específicos, Riegl desarrolla la idea de que muchos fenómenos no resultan de agrado no porque sean desagradables en sí, sino porque son juzgados con criteriologías discordantes al fenómeno en cuestión. En otros términos, el poco agrado que, *v. gr.*, suscita un período como el tardorromano no se debería sino al prejuicio *clasicista* que, erradamente, tutela inercialmente nuestra percepción (Ibíd.: 21). Riegl, por lo tanto, no deja de estar atento al conjunto de coordenadas que, como suerte de *a priori histórico*, regula un determinado juicio artístico<sup>230</sup>, la misma idea, si se aprecia, que Benjamin tiene en mente al indicar, en el párrafo IX, que no es relevante interrogar el “estatuto artístico de la fotografía”, sino más bien el “estatuto fotográfico del arte en general” (y lo mismo en torno al *Trauerspiel*, como se indicó *supra*)<sup>231</sup>.

Horadando esta hipótesis sobre el *prejuicio clasicista*, Riegl determina, en tercer lugar, que hay una “voluntad de arte” [*Kunstwollen*] en cada época, la que se sustenta en la percepción (diferenciada históricamente) de manifestaciones socioculturales análogas. Dicho de otro modo, en cada época, atendiendo a los rasgos formales de sus producciones culturales, sería hallable una modalidad perceptiva distinta. Específicamente en el capítulo dedicado a la arquitectura, Riegl determinará, desde esta perspectiva, que el arte antiguo habría transitado desde una percepción primordialmente *táctil* (o *prensil*), a otra percepción *óptico-táctil*, para desembocar finalmente en una percepción fundamentalmente *óptica* (Ibíd.: 37-38). Lo destacable a este respecto es que Benjamin no se contentará con postular, desde Riegl, que *la percepción es variable*, sino que también distinga (en el tercer y final bloque escritural de KZR), al igual que el historiador austríaco, entre una percepción *óptica* y otra *táctil*. Ahora bien, se tratará de una *apropiación*, cabe enfatizarlo, y no de una *asimilación*, ya que, a diferencia de Riegl, Benjamin entiende, por una parte, que la *percepción táctil* (asociada a la “recepción en la dispersión”) aún no ha sido suficientemente “entrenada” (de

---

<sup>230</sup> Teniendo esto en cuenta, sería imprudente juzgar como decadente, según Riegl, la falta de profundidad del arte antiguo, ya que esa expresión formal se habría debido a un problema socio-histórico específico (en este caso la representación del espacio como materia indivisa independiente). En uno de los pasajes más intensos de su argumentación, Riegl capitaliza esa hipótesis sugiriendo que, así como al arte moderno puede parecerle decadente la falta de profundidad del arte tardorromano, a éste, por su parte, le parecería sin duda igualmente reprochable la nueva concepción moderna del espacio (cf. 1992: 39).

<sup>231</sup> Otra mención digna de nota es que, para Riegl, este prejuicio se expresa en la búsqueda de belleza y vivacidad, categorías que, de acuerdo a Riegl, no son aplicables a otros períodos (cf. 1992: 21). Belleza y vivacidad, recuérdese, son justamente los términos que Benjamin busca problematizar en sus trabajos tempranos, aquellos analizados en el tercer capítulo del presente estudio, específicamente *GW*, *BKR* y *UdT*.

acuerdo a M. Rampley, se puede decir que Benjamin, en este punto, *invierte* a Riegl, pues para este, con la “transición de una experiencia háptica a otra óptica, (...) la metáfora espacial de la proximidad daba lugar a la distancia” (2017: 96)); y, en segundo lugar, Benjamin fundamenta su distinción alejándose expresamente (como se consignó *supra*) de la doctrina, en último término *formalista*, de Riegl, en cuanto en tanto no atendería a los condicionantes sociohistóricos que suscitan tales mutaciones perceptivas.

Con todo, hay un cuarto y último aspecto de la teoría de Riegl que resultará crucial en KZR. En efecto, Riegl fundamenta el núcleo de su teoría a partir del concepto de *Kunstwollen*, y esta categoría, esto es lo decisivo, es formulada en directa *oposición* a la *tesis tecnicista* —así denominada por Riegl— de Gottfried Semper, tesis que indica que la génesis de una obra de arte específica tendría en la materialidad y la *técnica* sus fundamentos últimos. Oponiéndose a esta perspectiva de análisis, Riegl argumenta que el hecho de existir caracteres formales semejantes en manifestaciones artísticas elaboradas con técnicas disímiles, prueba que existe epocalmente una *Kunstwollen* que rige *teleológicamente* los esfuerzos para configurar (y, de hecho, *en lucha* contra la técnica y el material) un arte determinado. En otros términos, no podría ser la técnica la causa de una obra (o serie de obras) si es que existen patrones indudablemente similares en obras elaboradas con técnicas por entero disímiles.

Dos son aquí las cuestiones a destacar: en primer lugar, y de forma no tan distinta a Riegl, Benjamin aprecia en KZR que existen rasgos similares incluso en obras que, siendo configuradas con técnicas por entero distintas, resultan en apariencia muy diferentes; así, *v.gr.*, con los poemas dadaístas de Tzara o el cine, prácticas que el propio Benjamin compara en el parágrafo XVII, mostrando principios compositivos (fragmentación y montaje) análogos. En segundo lugar, aun cuando no haga mención explícita al debate entre Semper y Riegl, es indudable que Benjamin da cuerpo a su propio *tecnicismo* teniendo en cuenta sus líneas generales y, más específicamente, habiendo extraído sendas lecciones del mismo: por un lado, como Riegl, Benjamin juzgará que la técnica no es la *causa inmediata* de una obra específica, pero, *intensificando* la tesis de Semper, entenderá que la técnica juega un rol decisivo, no en cuanto *causa inmediata* de la obra, sino como *factor estructurante* de la percepción epocal de la que ella emerge. Como él mismo indica expresamente en el parágrafo IV, Benjamin no se contentará, como entiende que hace Riegl, con describir los cambios perceptivos atendiendo a las variaciones formales, sino que indagará los

condicionantes socio-históricos que los fundamentan y, al hacer tal análisis, concluirá que es la técnica la que fundamenta la percepción y configuración de la obra.

En *KZR*, se trata específicamente de comprender la *reproductibilidad* como un *a priori* que modula y configura modos perceptivos inéditos. En otros términos, se trata de un *tecnicismo*, pero uno que, a diferencia de Semper, no está interesado en la operación concreta de la *reproducción*, sino en el régimen sociohistórico más hondo de la *reproductibilidad*<sup>232</sup> como campo de surgimiento de nuevos modos de subjetivación (aunque este no sea el término específico usado por Benjamin y seguramente no sea el más pertinente)<sup>233</sup>. En Benjamin, en síntesis, y siguiendo a Riegl, habrá “organizaciones de la percepción”, pero, más específicamente, como permite colegir lo estipulado en el párrafo VIII (“Fue el estado de su técnica lo que llevó a los griegos a producir valores eternos en el arte”), habrá “organizaciones técnicas de la percepción”<sup>234</sup>.

Llegados a este punto, debe consignarse que cuando en *KZR* se problematice la mutación técnico-perceptiva que posibilita la emergencia de una percepción cinemática (o una “recepción en la dispersión”) será a partir de un concepto fundamental, a saber, el de *aparato*, que es preciso analizar en lo que sigue.

---

<sup>232</sup> En su *Theorie der Avantgarde*, P. Bürger argumenta que “no debería atribuirse la ruptura fundamental del arte al desarrollo de los procedimientos técnicos de reproducción” (2009: 46). El error fundamental de Bürger consiste en soslayar que Benjamin no está pensando la técnica exclusivamente como “procedimientos”, sino como factor estructurante de la percepción. Desde esta perspectiva, se puede determinar que Bürger es “semperiano”, ya que concentra su análisis en los *medios* técnicos y no en la *medialidad* técnico-perceptiva. Esto cobra una expresión elocuente cuando Bürger señala que “los límites de este procedimiento explicativo [el de la técnica] serán más claros cuando se entienda que no son aplicables a la literatura, ya que en este campo no existen innovaciones técnicas comparables con (...) la fotografía en las artes plásticas” (Ibíd.: 46). Bürger, atendiendo al medio y no a la *medialidad*, olvida así por completo la relevancia que, desde la perspectiva de Benjamin, posee la imprenta o el periódico respecto a la literatura.

<sup>233</sup> No sería el más pertinente considerando que, para Benjamin, el “sujeto” sería una configuración perceptiva que emerge solo cuando se ha disipado la “fundamentación ritual del arte”, en cuanto esta es indisoluble de la comunidad o del colectivo. Cf. al respecto *GS* I-3: 1048; *EOA*: 118.

<sup>234</sup> Es digno de mención el hecho de que también en Riegl se tematiza la idea de una “primera técnica” al hablar de los empeños por protegerse la naturaleza (1980: 18). Por otra parte, la reflexión de Benjamin sobre el “mimetismo originario” es también muy semejante a la reflexión de Riegl. Ténganse en cuenta al respecto estas palabras de Riegl, expresadas en *Problemas de estilo* [*Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*] de 1893: “La inmediata reproducción de los seres naturales en su completa figura corporal, por vía del instinto de imitación estimulado a la acción por un proceso psíquico que caracterizaremos más adelante, está al comienzo de toda creación artística: las más antiguas obras de arte son de naturaleza plástica” (1980: 20). Un trabajo relevante sobre el vínculo entre las filosofías de Benjamin y Riegl puede consultarse Th. Levin (1988). De acuerdo a este analista, cabe destacarlo, Benjamin habría estudiado el *Traverspiel* influido por la atención de Riegl en los períodos marginales de la historia del arte (cf. Th. Levin 1998: 80).

### 6.3. Bosquejo de una teoría de los aparatos

El concepto de aparato [*Apparat*], de forma análoga al de aura, será usado en la obra temprana de Benjamin escasas veces y siempre en un sentido lato, y será solo en *KZR* donde obtenga un tratamiento más exhaustivo y determinado. Al interior de *KZR* la noción hace su entrada—siguiendo siempre la *dritte Fassung*— en el capítulo sexto, y aparecerá desde ese momento en buena parte de los párrafos siguientes, específicamente en el X, XI, XII y XIV. Aparecerá también en el párrafo XVI, aunque desde este momento su uso empezará a declinar. Tal señalamiento es relevante por lo siguiente: en primer lugar, si la noción emerge en el capítulo VI es porque (en consonancia con la arquitectura conceptual *supra* consignada) Benjamin ha debido primero horadar, como una primera capa superficial, el problema del declive del aura y el valor de culto (problema que, como se indicó en el capítulo 2, está sustentado en la distinción entre *Schein* y *Spiel*, polaridades de la *mimesis*). En segundo lugar, la noción no tendrá un uso sistemático en el final del ensayo pues en ese momento, habiendo ya teorizado el vínculo entre percepción y aparato, Benjamin ya podrá problematizar el específico modo perceptivo que se requiere ejercitar (*inervar*) con el cine.

En el párrafo VI, la categoría de aparato es usada hacia el final (final suprimido de la *fünfte Fassung*) luego de haber hecho dos precisiones: en primer lugar, determinar que la distinción entre *valor de culto* y *valor de exhibición* está sustentada en la distinción entre *primera técnica* (homologada a la apariencia) y *segunda técnica* (homologada al juego); en segundo lugar, precisar que la *erste Technik* (guiada por la divisa “de una vez por todas”) tiene como función el *dominio de la naturaleza*, mientras que la *zweite Technik* (guiada por la divisa “una vez no es ninguna”) tiene por función “(...) la interacción concertada [*Zusammenspiel*] entre la naturaleza y la humanidad” (*KZR* 108; *EOA*: 56). Hecho esto, Benjamin determina entonces que la *función social* decisiva del arte es justamente la “ejercitación” [*üben*] de esa interacción<sup>235</sup>, y, en el contexto actual, será el cine el arte encargado de ello. Benjamin indica al respecto:

---

<sup>235</sup> Esa interacción, como se verá en el capítulo siguiente, es lo que refiere precisamente la categoría de *inervación* [*Innervation*].

El cine sirve para ejercitar al ser humano en aquellas percepciones y reacciones que están condicionadas por el trato con un sistema de aparatos [*Apparatur*] cuya importancia en su vida crece día a día. Al mismo tiempo, el trato con este sistema de aparatos le enseña que la servidumbre al servicio del mismo solo será sustituida por la liberación mediante el mismo cuando la constitución de lo humano se haya adaptado [*angepasst*] a las nuevas fuerzas productivas inauguradas por la segunda técnica. (KZR: 109; EOA: 56-57).

Aparte de consignar, siguiendo la hipótesis extraída *parcialmente* de Riegl, que la percepción está condicionada históricamente y es “ejercitable”, lo destacable de este pasaje es, en primer lugar, que la noción de *aparato* emerge solo cuando Benjamin ya tiene delimitada la distinción entre *primera* y *segunda técnica* (a la que, además, terminará volviendo). Esto supone que no puede comprenderse sistemáticamente la idea de aparato si es que no se cuenta con la comprensión *preliminar* (ausente en la *fünfte Fassung*) entre primera y segunda técnica (y que supone, en último término, cabe enfatizarlo, la evitación de una distinción ingenua entre *técnica* y *naturaleza*). En segundo lugar, y en términos más concretos, la noción de aparato será aquí entendida como un conjunto o sistema de mecanismos que configuran el campo socio-histórico o, si cabe la expresión, como “aparataje sociopolítico”, como plexo de “instrumentos”, *técnicos*, que condicionan la percepción y los procesos de subjetivación. Por cierto, esa misma percepción que es *condicionada por aparatos* es entendida también bajo la categoría de aparato, específicamente en una nota del párrafo XVII, dedicado al dadaísmo, en el que se dirá lo siguiente:

(...) el cine es la forma artística que corresponde al acentuado peligro de muerte en que viven los hombres de hoy. Corresponde a transformaciones profundas del aparato perceptivo [*Apperzeptionsapparat*] –transformaciones como las que, en la escala de la existencia privada, las vive todo peatón en el tráfico de la gran ciudad (...). (KZR: 136; EOA: 111-112)<sup>236</sup>.

Teniendo estos dos aspectos en cuenta, se puede colegir que el cine es aquel arte que puede *entrenar*, mediante operaciones que Benjamin abordará posteriormente (desde el párrafo XV al XVIII), aquel aparato perceptivo [*Apperzeptionsapparat*] que está siendo configurado y

---

<sup>236</sup> Aparte del término *Apperzeptionsapparat*, Benjamin también utiliza otros análogos como *Wahrnehmungsapparat*.



regulado por el “sistema de aparatos” (social), para así *interactuar armónicamente* con él. Ahora bien, en el párrafo X, donde aparece por segunda vez la categoría de aparato, es apreciable una modulación conceptual que abrirá otra perspectiva de análisis. En primera instancia, Benjamin determina aquí que la diferencia decisiva entre el actor teatral y el actor de cine consiste en que mientras el primero efectúa un desempeño artístico frente a un público, el segundo lo hace ante un “gremio de especialistas”, situación esta última que emparentaría al cine con el deporte. Sin embargo, mientras que el deporte se mide, “en cierto sentido” –dice Benjamin–, por pruebas impuestas por la naturaleza, el cine se mide por pruebas impuestas por un conjunto de aparatos (KZR: 115; EOA: 67). De tal modo, Benjamin utiliza aquí la categoría de aparato en un sentido más específico y *concreto*, a saber, como un conjunto de “mecanismos” ante los cuales se enfrenta el intérprete. La cámara de filmación, en otros términos, es entendida aquí como un aparato (acoplado a otros, por cierto, como, *v.gr.*, la iluminación).

Habiendo abierto esta modulación del concepto de aparato, Benjamin efectúa inmediatamente la siguiente consideración, digamos, “sociopolítica”: en la sociedad actual, particularmente desde el momento en que se encuentra vinculado a la “banda mecánica”, el trabajo ha hecho despuntar toda suerte de exámenes ante sistemas de pruebas mecanizadas (KZR 115; EOA: 68). Se trata de los tests que día a día tiene que sortear el trabajador, o, también, de los tests que deben superarse en los “Institutos de prueba de aptitudes profesionales”. En ambos casos, esto es lo destacable para Benjamin, se trata de tests que no son exhibibles. Y será justamente aquí donde el cine podrá adquirir eficacia: el cine, en efecto, tendría la capacidad de explicitar socialmente ese proceso de tests (que Benjamin refiere con el nombre de *Testleistung*) o, en otros términos, de “exponer la exponibilidad” [*Testleistung ausstellbar*]. La modulación del término aparato, por tanto, supone una modulación del primer rendimiento político adjudicado al cine, en la medida en que no se trataría aquí del cine como *configurador material de una nueva percepción*, sino del cine como configurador de una suerte de “autorreconocimiento”. *A través del cine*, en efecto, el trabajador puede *reconocer* su propio sometimiento cotidiano al *Testleistung*. El cine, en otros términos, podría constituir una suerte de *Testleistung* del mismo *Testleistung*<sup>237</sup>.

---

<sup>237</sup> Aunque se ahondará más adelante, es conveniente consignar que la “exposición de la exponibilidad” no tiene como destinatario final al espectador aislado, sino a la masa. La masa, en efecto, es quien supervisa el desempeño que expone la pantalla; una supervisión, cabe destacarlo, que se incrementa por su invisibilidad (KZR: 122; EOA: 74). Este aserto tiene importancia en el presente contexto de análisis por el siguiente motivo: Benjamin, nuevamente, no está pensando en la recepción aislada que puede hacer un espectador individual de un contenido fílmico, sino en otro tipo de recepción que es propia de la masa. En otros términos, Benjamin no entiende la masificación en

Ahora bien, es menester hacer una precisión importante: en esta última perspectiva de análisis, no se trata de que el cine *vehicule* un “contenido representativo” (*v.gr.*, un personaje sometido a prueba, como el Charlot de *Tiempos modernos*) que, *a posteriori*, el receptor pueda reconocer especularmente como análogo a su propia situación vital, como su “índice”<sup>238</sup>. Siempre crítico del “mecenazgo ideológico” [*ideologische Mäzens*] (*GS* II-2: 691; *OC* II-2: 305), Benjamin está pensando más bien en las pruebas que el *aparato* (de grabación) exige al actor, no al personaje. El actor cinematográfico, explica Benjamin en el párrafo XI, realiza un desempeño artístico que es *fragmentario*, y que solo obtiene una cierta cohesión mediante el *montaje*. A diferencia del actor teatral, entonces, el intérprete de cine debe fragmentar incesantemente su desempeño, como en una serie de tests, y es justamente esta fragmentación sometida a test la que puede eventualmente hacer suya (*corporalmente*) el receptor. Se trata siempre, por lo tanto, de las operaciones formales que el cine efectúa y que puede materialmente (por la *citabilidad del gesto*) *incorporar* el receptor. Esto puede esclarecerse desde otro punto de vista: la nota decisiva sobre la distinción entre apariencia (*primera técnica*) y juego (*segunda técnica*) es extraída por Benjamin precisamente de este párrafo XI y, en términos aún más específicos, de la frase final en la que se señala que el montaje es un factor decisivo para la desactivación de la *estética de la apariencia*. Atendiendo a esto, el montaje es pensado por Benjamin como liberación del juego, *i.e.*, del polo material y gestual de la *mimesis*. De tal manera, tanto en el primer como en el segundo uso dado a la categoría de aparato se trata siempre de la *zweite Technik* (aunque considerada desde dos puntos de vista).

Más allá de esta precisión, con todo, es fundamental destacar que los dos usos dados a la categoría de aparato abrirán dos vías distintas para evaluar el rendimiento político del cine: mientras que la primera destaca el potencial del cine para configurar una percepción afín al fragmentario *aparataje social*, la segunda, por su parte, destaca su capacidad para encarnar y ejercitar gestualidades que permitan adaptarse al incremento de la *Testleistung*. Como recién se indicó, la matriz conceptual desde las cuales surgen ambas variantes de análisis, sin embargo, es

---

términos meramente cuantitativos, sino como una *transformación cualitativa de la percepción*. Aparte de la subversión de la comprensión “clásica” de la *masificación*, la perspectiva de Benjamin implica que no puede comprarse la percepción individual con la percepción colectiva (cuestión que no tendría en cuenta la categoría (más sociológica) de *Kulturindustrie*). Un análisis relevante sobre esta transformación cualitativa de la percepción colectiva puede consultarse en M. Lazzarato (2019).

<sup>238</sup> En este específico sentido, nos parece que la lectura ofrecida al respecto por M. Hansen no es pertinente. De acuerdo a esta analista, en efecto, Benjamin estaría pensando en este pasaje en “la relación icónica entre el cine y el referente” (2012: 318).

la misma: el cine –como lo fuera en *KGP* la fotografía “no creativa” abierta por Sander y asumida luego por la *neues Sehen* (v.gr., Moholy-Nagy<sup>239</sup>)– constituye un *entrenamiento político* de la percepción, una ejercitación para lograr la *interacción armónica* con el entorno, i.e., y en síntesis, un agente decisivo para la emergencia y consolidación de la *segunda técnica*.

Se puede colegir que es el mismo Benjamin quien anude ambas perspectivas interpretativas, específicamente al inicio del párrafo XVI (suprimido parcialmente de la *fünfte Fassung*). Benjamin indica aquí, retomando lo señalado hacia el final del párrafo VI, que “[e]ntre las funciones sociales del arte, la más importante es la de establecer un equilibrio entre el hombre y el sistema de aparatos” (KZR: 130; EOA: 84). (A diferencia del párrafo VI, cabe destacarlo, ya no se trata del equilibrio entre el *hombre* y la *naturaleza*, sino entre el *hombre* y el *sistema de aparatos*, modificación que puede explicarse considerando que Benjamin ya ha determinado previamente que la vida actual está *configurada* por tal *sistema de aparatos*). A continuación, Benjamin determina, nuevamente, que es el cine el encargado de efectuar esa función del arte, y, esto es lo decisivo, argumenta que “el cine resuelve esa tarea no solo con la manera en que el hombre se representa [*darstellt*] ante el sistema de aparatos de filmación, sino con la manera en que, con ayuda de este, se hace una representación del mundo circundante” (KZR: 130; EOA: 84). Atendiendo a esto, es posible determinar que si la (auto)representación del hombre corresponde a la segunda perspectiva de análisis (la del aparato de grabación como *Testleistung*), la representación del mundo, por su parte, corresponde a la primera (i.e., a la del “aparataje social” como configurador de una percepción inédita)<sup>240</sup>.

Ahora bien, habiendo en estos dos ejes de análisis dos distintas acepciones, o, más bien, modulaciones, de la categoría de aparato, es menester indicar, con todo, que ellas siempre tendrán *prioridad* respecto del hombre. En efecto, el hombre –o el colectivo– está *ante* el aparato de filmación y *ante* el sistema de aparatos. En otros términos, el aparato es pensado por Benjamin como una suerte de *a priori histórico* que *estructura* modos perceptivos: el aparato social configura

---

<sup>239</sup> En *KGP*, Benjamin cuestiona la “creatividad” defendida por la *neue Sachlichkeit* como reaccionaria, un rasgo que, para Benjamin, puede verse expresado con elocuencia en una frase del fotógrafo (caro a Jünger) de Albert Renger-Patzsch, a saber: “el mundo es bello” (GS II-2: 383; OC II-2: 401). De forma semejante a lo declarado en torno a Jünger, Benjamin entiende que la *nueva objetividad* supone una resistencia al cambio de “función social del arte”, un remanente cultural que no logra desprenderse de la estética de la apariencia (y, por tanto, de la primera técnica).

<sup>240</sup> Aunque el término elegido por Benjamin (representación [*Darstellung*]) se preste a confusión (considerando la exposición doctrinal interna de KZR), se tratará siempre, como se consignó *supra*, de una representación que no consiste en el reconocimiento especular de un estado de cosas (una *mimesis* en el sentido de reflejo), sino de una modificación perceptiva y gestual que posibilita una adaptación al entorno.

un nuevo tipo de subjetividad (vinculada al *Testleistung*) y el aparato cinematográfico, por su parte, puede configurar (si se libera del engarce en la *erste Technik*) percepciones que permiten interactuar con el nuevo escenario sociohistórico. Esta idea de *prioridad* puede ser esclarecida a través de dos consideraciones específicas: en primer lugar, la interacción recién referida es comprendida como una “encarnación” de la técnica, una disolución (contrariamente a Jünger) de la percepción en la técnica, y no de la técnica en una percepción “idealmente entendida”. En segundo lugar, Benjamin comprende que la interacción efectiva con el entorno es obra de la *segunda técnica*, y esta, como se sabe a partir de lo estudiado en los capítulos 2 y 3, se diferenciará de la primera en que no busca el dominio de la naturaleza, *i.e.*, en que no asume una posición *instrumental*.

En última instancia, ambas consideraciones no son sino dos aspectos de una misma reflexión, pues desde el primer aserto se sigue que la *inervación* (el acoplamiento con el sistema de aparatos) no sigue la lógica de la *prótesis* (siguiendo la exégesis tradicional, “extensiva”, de M. McLuhan), puesto que aquí es el hombre el agente “afectado” por la *inervación* técnica, y no al revés; mientras que, desde el segundo aserto, se sigue que el aparato (de grabación) no puede ser comprendido bajo la lógica de la *máquina* como culminación de la herramienta. Es el aparato técnico, por el contrario, el que configura la subjetividad, algo estipulado expresamente, por cierto, ya en el ensayo sobre el surrealismo del 29 (DS): “Y la *phýsis* que se le organiza a través de la técnica solo se la puede generar, de acuerdo a toda su realidad política, objetiva, en ese espacio de imágenes al cual nos introduce la iluminación profana solamente” (GS II-1: 310; OC II-1: 316).

Lo recién enunciado supone que la categoría de aparato no sigue la concepción “abstracta” de máquina que, según Deleuze y Guattari, ha dominado la tradición filosófica. En el apéndice de *El Anti-Edipo*, en efecto, Deleuze y Guattari argumentan que la máquina se ha entendido siempre, bajo un “esquema biológico y evolutivo”, como *extensión* o *proyección lineal* de la herramienta. Se trataría de una lógica “humanista y abstracta” que no lograría captar que la máquina es *anterior*, que ya está desde siempre operando en conjunto con herramientas o máquinas-herramientas (1985: 396-397). Ahora bien, aunque ciertamente hay diversos aspectos que permiten poner en duda que Marx piensa en esos términos “abstractos”<sup>241</sup>, lo cierto es que,

---

<sup>241</sup> Sin siquiera abordar los *Grundrisse* (donde la categoría de máquina es más sistemática) es posible poner en cuestión esa lectura. En el capítulo XIII de la cuarta sección de *Das Kapital*, titulada “Maquinaria y gran industria”, *v.gr.*, Marx señala que “(...) el hombre, en vez de actuar directamente con la herramienta sobre el objeto de trabajo, se limita a

siguiendo a G. Raunig (2008: 33), Deleuze y Guattari tendrían también en la mira a Marx al momento de criticar esa concepción en último término *teleológica* (que iría linealmente de la herramienta a la máquina). Y tal concepción, esto es lo importante, resulta claramente refractaria también a Benjamin, desde el momento en que posiciona al aparato [*Apparatur*] *ab origine*, como un *a priori* que configura y regula el entero aparato perceptivo [*Wahrnehmungsapparat*].

Al respecto, es menester destacar también que Benjamin ya ha obtenido, al momento de redactar *KZR*, una lectura más sistemática de Marx, de la que extraerá, por cierto, múltiples ideas sobre el problema acá indagado. En el primer ensayo sobre Baudelaire (*PSB*), *v.gr.*, Benjamin señala que los movimientos del “hombre de la multitud” (descrito por Poe) constituyen –análogamente a lo que harán más tarde los *excéntricos*<sup>242</sup>– imitaciones de la maquinaria: una “mimesis” (en su sentido gestual) del proceso fabril de producción (*GS* I-2: 556; *OC* I-2: 143). Desde esta misma perspectiva, Benjamin señala que la autocomprensión de Baudelaire como “esgrimista” permite entender sus poemas como una “ininterrumpida sucesión de rápidas improvisaciones” (*GS* I-2: 573; *OC* I-2: 162), las que tendrían por función ejercitar el trato con la maquinaria productiva, maquinaria que el propio Benjamin ha referido ya anteriormente a la “taylorización” (*GS* I-2: 557; *OC* I-2: 144). Con todo, es en el mismo *KZR*, específicamente en uno de los paralipómenos, donde Benjamin manifieste explícitamente su interés en la “discusión sobre la máquina” [*Diskussion über die Maschine*] (*GS* I-3: 1045)<sup>243</sup>. Un poco más tarde, a su vez, específicamente al redactar *ÜMB*, esto se hará nuevamente patente, pues Benjamin, apoyándose en Marx, determina que en la artesanía la conexión de los momentos de trabajo es fluida, mientras que en la cadena de montaje tal conexión es “autónoma en cuanto ya reificada”.

---

actuar como fuerza motriz de una máquina-herramienta (...)” (2016b: 85). Al momento de analizar la “reproducción simple”, en la sección séptima, se señala análogamente que: “El capital enajenado a cambio de fuerza de trabajo se transforma en medios de subsistencia cuyo consumo sirve para reproducir músculos, nervios, huesos y cerebro de los obreros existentes y para engendrar nuevos obreros (2016c: 17). Por otra parte, en el preámbulo de la misma sección 7 (El proceso de acumulación del capital), el propio Marx hará patente su (por lo demás consabida) comprensión de ese tipo de análisis “abstracto”, ganado con Hegel. Marx señalará ahí, en efecto, que el análisis de la acumulación se iniciará *preliminarmente* de un “modo abstracto”, es decir, “como mero momento del proceso directo de producción” (2016c: 8). El propio Benjamin, como deja entrever lo expuesto en *PSB* y *ÜMB*, es consciente además de esta comprensión no “abstracta” por parte de Marx.

<sup>242</sup> Desde esta perspectiva, a pesar de encomiar el arte (o, más bien, la praxis) cinematográfico ruso, Benjamin cuestionará, sin embargo, su rechazo de la comedia y el grotesco, rechazo que se sustentaría en una incomprensión de su carácter mimético (*mimesis*, nuevamente, como *política del gesto*). Cf. *GS* II-2: 750; *OC* II-2: 366.

<sup>243</sup> Es digno de mención que, junto al interés por la reflexión sobre la máquina, Benjamin indique, en otro paralipómeno (no analizado por Raunig, aunque sí por M. Lazzarato (2019)), que el cine tendría el potencial de subvertir la distinción (determinante, según Marx, del sistema de producción capitalista) entre trabajo manual y trabajo espiritual; una hipótesis que, desde cierta perspectiva, prefigura algunos de los análisis sobre el “cognitariado” desarrollados por el postoperaísmo italiano.

Inmediatamente, y citando explícitamente *Das Kapital*, Benjamin señalará que “en el trato con la máquina aprenden los obreros a coordinar ‘su propio movimiento con el movimiento continuo y uniforme de lo que es un autómatas’” (GS I-2: 631; OC I-2: 235).

Ahora bien, ¿por qué, si comparte el cuestionamiento a la *comprensión abstracta* de la máquina, Benjamin ha decidido no usar expresamente tal noción? Al respecto, se puede determinar lo siguiente: por un lado, en el paralipómeno de KZR recién referido, Benjamin indica que, respecto a la máquina, habría una “posición revolucionaria”, representada por Maiakovski, y otra “posición burguesa”, representada por Marinetti, siendo esta última “correspondiente a la de la ‘gran industria’”. Pues bien, si se tiene en cuenta que la *estetización de la política* (asociada en KZR precisamente a la figura de Marinetti) es promovida, como señala certeramente J. Fűrnkäs (2014: 124), por la *primera técnica*, se puede concluir, entonces, que Benjamin comprende la “gran industria” y, con ella, la idea de “máquina”, como dependientes todavía de una comprensión que busca *dominar la naturaleza*, y no *interactuar* con ella. En segundo término, Benjamin ha determinado que tal *interacción* es una de las tareas que debe ejecutar el arte, de modo tal que el aparato será pensado siempre desde un plano *medial de interacción*, como un “dispositivo” técnico que, por su condición *expositiva* y *masificadora*, posibilita nuevas formas de socialización y subjetivación. Desde esta perspectiva, y dicho de otra manera, el aparato será un “mecanismo”, social y perceptivo, que puede configurar nuevas formas de experiencia para interactuar con la máquina<sup>244</sup>, noción que, en este sentido específico, queda subordinada a la idea de *aparato*.

---

<sup>244</sup> Aunque no nos es posible aquí abordar exhaustivamente este tema, conviene indicar que las consideraciones recién efectuadas pueden ser de utilidad también para un contraste con la noción de “dispositivo”. *In nuce*, es preciso advertir, en primer lugar, que la noción de dispositivo es sistemáticamente tratada, como es consabido, en la tradición del pensamiento biopolítico, originariamente en Foucault, quien en una entrevista de 1977 indica, en una suerte de definición, que por dispositivo debe entenderse la red que articula un conjunto heterogéneo de elementos (*v. gr.*, discursos o prácticas arquitectónicas) que se yuxtaponen para configurar una específica estrategia de poder (1991: 128 y ss.). Como deja entrever la misma entrevista, la noción de dispositivo empezará a ser usada por Foucault en los 70, específicamente con la *Historia de la sexualidad*, y, por tanto, funciona como relevo del concepto de *episteme*, deficitario, a juicio de Foucault, por su carácter “eminentemente discursivo” (Ibíd.: 131). En el decir de G. Agamben, la noción de dispositivo constituye en Foucault un *término técnico* que releva al concepto de *positividad* que -tomado del joven Hegel vía Hyppolite- aparece en los textos más tempranos de Foucault para referir el ámbito histórico en tanto en cuanto *determinante de la subjetividad* (cf. G. Agamben 2014: 9 y ss.). De acuerdo al mismo Agamben, el diccionario suele adjudicar a la noción de dispositivo una acepción jurídica, otra tecnológica y otra institucional. Luego, y contraviniendo justamente la *motivación genealógica* de Foucault, Agamben hará derivar todas esas acepciones de un primer uso, teológico, que articularía la historia (Ibíd.: 16). Si bien puede aunar en su interior diversos mecanismos, se puede colegir que la noción de aparato, a diferencia del dispositivo, enfatiza el aspecto técnico y, en segundo lugar, y de forma análoga a lo dicho *supra* sobre la máquina, no está pensada (prioritariamente) como mecanismo de dominación, sino principalmente como posibilitador de interacción y emancipación. Un análisis de interés sobre la distinción entre dispositivo y aparato puede verse en J.-L. Déotte (2010).

Estos rasgos recién descritos podrán vislumbrarse, *v.gr.*, en la imprenta, en la fotografía, en el periódico y, finalmente, en el cine. Todos estos “aparatos”, en efecto, son “dispositivos” i) técnicos que ii) configuran una nueva percepción, que iii) socializan nuevos modos de experiencia, que iv) hacen emerger nuevas prácticas “artísticas” y que v) permiten –en caso de liberarse de la *primera técnica* (o de la *mythischer Verhaftung* de la apariencia), interactuar con la *naturaleza-técnica*. En síntesis, son aparatos que estructuran percepciones inéditas y que *potencialmente*<sup>245</sup> permiten (de forma no “instrumental”) nuevas interacciones con el entorno. Siguiendo lo expuesto al comienzo del segundo apartado, cada vez que emerge un aparato sería posible vislumbrar, en primer lugar, una resistencia, luego una defensa amparada en la misma *criteriología* posibilitada por el aparato hasta entonces hegemónico y, en tercer lugar, una contrarrespuesta reaccionaria que intentaría hacer emerger una nueva práctica o doctrina artística cultural.

Esta suerte de “esquema” analítico, como se consignó al comienzo, es claramente apreciable en *KGP* y en *KZR*: en el primero de estos textos, en efecto, la fotografía es primero juzgada como un “invento diabólico” y luego defendida apelando a su carácter “mágico”. Análogamente, el cine primero es cuestionado como mero pasatiempo circense, y luego es defendido (así, *v.gr.*, F. Werfel o A. Gance) como un arte que puede captar lo sobrenatural o redimir a la materia. En ambos casos, finalmente, las fuerzas conservadoras harán emerger como contrarrespuesta una *teología del arte*: en el caso de la fotografía se tratará del retrato (“último refugio del valor de culto” (*KZR*: 110; *EOA*: 58) y, en el caso del cine, se tratará de las películas elaboradas según el modelo del *star system*, que *glorifica* tanto al intérprete como al público. Benjamin no aplica explícitamente este “esquema” ni al momento de analizar la imprenta, en

---

<sup>245</sup> Es preciso enfatizar el carácter *potencial* de dicha tarea, pues Benjamin jamás presupondrá que, *de facto*, el cine se emancipa de la primera técnica (o de la estética de la apariencia). En este específico sentido, la tecnoestética de Benjamin es claramente distinguible de los análisis que atisban en el cine, atendiendo a su específica configuración técnica, a su “estructura de base”, alcances políticos determinables *a priori*. Este aserto, a nuestro ver, permitiría contrastar la filosofía de Benjamin con las reflexiones desplegadas por J.-L. Baudry en su ensayo “Cine: efectos ideológicos del aparato de base” (2016). A nuestro entender, y siguiendo en esto a M. Hansen, se puede determinar que Benjamin es refractario a la idea de una “abdicación inevitable del sujeto ante el régimen apriorístico del aparato”, una perspectiva de análisis que la misma comentarista vislumbra en teóricos como F. Kittler o P. Virilio (M. Hansen 2019: 246), y al que se podría sin duda añadir J.-L. Baudry o también V. Flusser (de este último, al respecto, es especialmente relevante su estudio *Para una filosofía de la fotografía* (2009)).

DE, ni al momento de analizar el periódico, en *DAP* o *PSB*, aunque es del todo lícito una exégesis como la propuesta en torno a tales aparatos<sup>246</sup>.

#### 6.4. La flor azul en el paisaje mecánico

Al momento de abordar la categoría de aparato se han analizado detenidamente tanto los párrafos VI, X, XI, XII y el XVI (en el que aparece ya con menos incidencia). Este análisis ha permitido vislumbrar una tipología de usos de la categoría, algunos de los alcances (políticos) que posee y, mediante un análisis diferencial (con la idea de máquina), pesquisar sus caracteres fundamentales. Aparte del valor que otorgan por sí mismos, todos estos elementos son piezas fundamentales para afrontar finalmente el análisis de una frase que, en cierto sentido, condensa todo lo expuesto en el presente capítulo y otorga el fundamento último para pensar la relación entre aparato y percepción<sup>247</sup>. Este pasaje, en último término, constituye nada menos que la piedra angular de *KZR*, en cuanto *asume* el conjunto de hipótesis desarrolladas (sobre el aura, la apariencia (primera técnica), el juego (segunda técnica), la variabilidad de la percepción) y, al mismo tiempo, introduce, como una suerte de *umbral propedéutico*, los rasgos que son analizados hacia el final del ensayo como definatorios de la nueva mutación perceptiva (*cinemática* o *postaurática*). La centralidad del pasaje, cabe destacarlo, ha implicado que una comentarista como M. Hansen haya determinado que se trata de una de las piezas “más misteriosas” de *KZR* (2012: 339).

El pasaje es referido en el párrafo XIV de la *dritte Fassung* de *KZR*, titulado “El pintor y el hombre de la cámara”, y dice lo siguiente: “*Der apparatfreie Aspekt der Realität ist hier zu ihrem künstlichsten geworden und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zur blauen Blume im Land der*

---

<sup>246</sup> B. Lindner, cabe destacarlo, ha mostrado la centralidad que posee la imprenta incluso para la comprensión benjaminiana del *Trauerspiel*: “Si Benjamin analiza la alegoría como escritura, o mejor: como una escritura que tiende a la imagen, esto sucede de manera muy consciente en el horizonte de la imprenta” (2014: 35).

<sup>247</sup> Para abordar este pasaje cabalmente es preciso no olvidar el aserto efectuado en el párrafo VIII y que, refiriéndose a los griegos, ha indicado que “(...) fue el estado de su técnica el que los impulsó a forjar valores eternos en el arte”. En principio, diríase que Benjamin hace depender materialistamente, *à la* Marx, un cierto nivel superestructural (en este caso la conceptualidad estética) de un plano estructural de base. No obstante, y como se estudió ya en la parte segunda, Benjamin no está interesado aquí ni en la determinación económica (ni siquiera “en última instancia”), ni tampoco en su basamento conceptual, *i.e.*, la dicotomía entre estructura y superestructura. A diferencia de Marx, y consonancia con lo expuesto *supra*, Benjamin intenta fundamentar un análisis dependiente de la mutación de la técnica, pues es específicamente este factor, como expresa la frase citada, el que haría emerger la doctrina estética clásica.



*Technik*” (KZR: 127). Una traducción posible sería la siguiente: “La presencia de lo real, en tanto que libre respecto del aparato, se ha vuelto aquí su presencia más artificial, y la visión de la realidad inmediata una flor azul en el país de la técnica” (EOA: 79-80, modificada, F.V.). El núcleo del pasaje interroga la *mediación técnica* de la percepción y, específicamente (como queda sugerido con la partícula “*ist hier*”), la mediación efectuada por el *aparato cinematográfico*. Huelga consignar, en primer lugar, que el pasaje presenta variaciones en las restantes versiones del ensayo. En efecto, y aunque se mantiene casi literalmente en las versiones cuarta y quinta, la muy distinta estructuración conceptual de estas últimas versiones otorga al fragmento un alcance muy diferente, uno que, *in nuce*, resulta más afín a la exégesis *nostálgico-restauradora* que direccionó la versión póstuma de 1955, a saber: lo real como una naturaleza irremediablemente perdida por la mediación técnica<sup>248</sup>.

Abordando el “cotexto” del pasaje, la frase donde figura la *blaue Blume* cierra un párrafo donde se expone en términos “abstractos” una tesis que luego, en un segundo párrafo, se explicita con mayor intensidad mediante una analogía. Dicha tesis determina que con la grabación cinematográfica sucede algo inédito en las artes, a saber: el que no existe ningún “punto de vista” en el que los “medios” que “capturan” lo real no sean parte también de eso real percibido. A diferencia del teatro, en efecto, en el cine no parece haber un emplazamiento que deje fuera del punto de vista a los medios de grabación. Eso solo acontece, dice Benjamin, mediante un trabajo secundario, a saber, el montaje. Es solo gracias a este procedimiento que, en el cine, puede percibirse algo así como el aspecto de lo real libre de aparato [*apparatfreie Aspekt der Realität*]. Corolario de esto, entonces, será el reconocimiento de que en el cine es tal el grado de *compenetración* [*Durchdringung*] entre aparato y realidad que lo real es lo más artificial, y la realidad “inmediata” una *flor azul en el país de la técnica*. En primera instancia, como se sugirió *supra*, diríase que Benjamin presupone (soslayando, *históricamente*, la revolución industrial) un espacio *pre-técnico* y, correlativamente, que presupone (soslayando, *epistemológicamente*, la revolución kantiana) una realidad no mediada<sup>249</sup>. B. Lindner, analizando este pasaje, podrá así preguntarse: “¿está

---

<sup>248</sup> Respecto a la primera versión, ha de resultar llamativo el que, a pesar de la mayor afinidad estructural y conceptual con la versión *Urtext*, la romántica *blaue Blume* sea reemplazada por la figura de un “trébol de cuatro hojas”. Cabe destacar, por otra parte, que la traducción al inglés efectuada en 1968 por H. Zohn (en *Illuminations*) reemplazó la *blaue Blume* por una orquídea, olvidando así la fuente romántica de la reflexión de Benjamin.

<sup>249</sup> Como se consignó *supra*, en nota, Benjamin problematiza en sus escritos tempranos múltiples problemas de cuño kantiano, entre ellos, *v.gr.*, el de la analogía, el simbolismo, la idea de “tarea infinita”, etc. Evidentemente esto no es azaroso: Benjamin recibió en su formación universitaria no solo el influjo del neokantismo de Cassirer, en Berlín, sino también el de Heinrich Rickert y Hermann Cohen, en Friburgo. Estudios relevantes sobre la relación de

Benjamin soñando nostálgicamente hacia un estado pre-técnico, pre-reproductivo?” (cf. 2009: 240). Como se verá inmediatamente, no se trata de un sueño nostálgico<sup>250</sup>, aunque es preciso hacer algunas precisiones para clarificar este problema cabalmente.

En el segundo párrafo, Benjamin explicita el último aserto (*i.e.*, la *compenetración* aparato-cine/realidad) a través de la dilucidación de la diferencia entre el pintor y el “hombre con la cámara” [*Kameramann*], lo que, por su parte, efectuará mediante una analogía con las figuras del mago y el cirujano. Y como resultado de tal procedimiento heurístico se obtendrá una formulación que indica que el pintor es al mago como el cirujano es al “hombre con la cámara”: si el mago que atiende a enfermo mantiene la distancia natural [*natürliche Distanz*] que los separa, e incluso puede acrecentarla gracias a su autoridad, el cirujano, por el contrario, reduce al máximo esa distancia al penetrar en el cuerpo del enfermo, y se separará solo en función del cuidado de los órganos. Por lo tanto, a mayor poder del cirujano menor será su distancia, mientras que en el caso del mago será mayor la distancia mientras mayor sea su poder (*KZR*: 127-128; *EOA*: 80). La relación hombre a hombre que caracteriza a la relación mago-paciente, dice Benjamin entonces, es reemplazada, en el caso del cirujano, por una relación “operativa” (*KZR*: 128; *EOA*: 80). Respecto a la percepción, algo análogo sucede, según Benjamin, entre el mago y el pintor, pues mientras este mantiene una distancia con lo dado, el “cámara”, por el contrario, penetra en su interior, lo que puede verse expresado en sus respectivos resultados: mientras la pintura ofrece una imagen total [*totale Bild*], la del cine es una imagen desmembrada [*zerstückelte Bild*] que solo *diferidamente*, mediante el montaje y la edición, puede unificarse. En este específico sentido es que Benjamin determina que lo real es, en el cine, lo más artificial [*künstlichste*].

Hay al menos tres consideraciones que contribuyen esclarecer el pasaje en cuestión. En primer lugar, resulta evidente que, para Benjamin, el mago realiza también, a su modo, ejecución de una cierta *téchné*<sup>251</sup>, y, asimismo, que su distancia con el paciente es también una forma de *mediación*. En este sentido, incluso el mismo cotexto del fragmento permite determinar que no se

---

Benjamin con el neokantismo (aparte de los ya referidos de P. Fenves (2011 y 2017) y W. Hamacher (2012b)), pueden verse en N. Lambrianou (2005) y R. Langthaler (2002).

<sup>250</sup> Recuérdese el comienzo de “*Traumkitsch*”: “Ya nadie sueña con la flor azul. Si alguien hoy se despierta siendo Heinrich von Ofterdingen, será sin duda porque se quedó dormido hace muchísimo tiempo” (*GS* II-2: 620; *OC* II-2: 229).

<sup>251</sup> Cabe mencionar, además, que en *KZR* será un motivo relevante la exhortación a lograr, *mediante* el cine, una yuxtaposición entre la “utilización artística y la científica”, una idea que Benjamin retoma de las reflexiones de P. Valéry (*KZR*: 240; *EOA*: 85). El problema específico de la cirugía ha sido analizado también por Valéry en su *Discurso a los cirujanos* (2010).

trata de una oposición de naturaleza (a pesar de hablar, con fines explicativos (*i.e.*, analógicos), de naturaleza [*Natur*]), sino de una diferencia de grado, *i.e.*, una distinción en el seno de un único ámbito. El pasaje en cuestión, en otros términos, no estudia “la” articulación inédita entre la técnica y el hombre, sino solamente una nueva modalidad histórica de tal articulación. Esto se vuelve más diáfano, además –y esta sería la primera cuestión a tener en cuenta– si se considera que el tema de la magia ya ha sido tratado por Benjamin al explicitar la percepción aurática, específicamente en el inicio párrafo del parágrafo V [*Ritual und Politik*], y en el parágrafo VI, dedicado al análisis del *Kultwert*. En dichos pasajes, en efecto, Benjamin señala que el arte primitivo tenía un “valor ritual” en cuanto estaba al “servicio de la magia”. Por lo tanto, en la distinción entre pintor y “cámara” se expresa en última instancia la distinción entre *valor de culto* y *valor de exhibición*; y atendiendo a lo señalado en la nota del parágrafo VI, se sabe que el valor de culto (y, por lo tanto, el ritual mágico) tiene como fuente a la *primera técnica*, una primera técnica que, según Benjamin, debe dar paso a otra. En conclusión, el “cámara” (de forma “análoga” al cirujano) es entendido como factor posibilitador de una eventual emancipación respecto de la primera técnica y la percepción distanciada que ella supone<sup>252</sup>.

Una segunda consideración a tener en cuenta es la siguiente: ya el mismo título del parágrafo (a saber: *Maler und Kameramann*) ofrece una pista importante, pues Benjamin piensa muy seguramente en D. Vértov al hablar del “hombre con la cámara”, mientras que al hablar del “pintor” tiene en mente indudablemente a uno, digamos, “tradicional”, entendiendo por tal a uno *pre-vanguardista*. En efecto, todas las pinturas que son mencionadas en KZR hasta el parágrafo XVII (*La Gioconda*, *La lección de Anatomía*, la *Madonna Sixtina*) son obras “canónicas” elaboradas respetando las reglas de la perspectiva. Recién en el parágrafo XVII será mencionada la obra de un pintor vanguardista, Hans Arp, pero para indicar que esta, al alero del dadaísmo (tendencia que, recuérdese, es homologada al cine) suscita una “recepción no contemplativa”, a diferencia

---

<sup>252</sup> Esto se hace aún más evidente si se considera que, en el mismo parágrafo, se indica que “el cirujano representa uno de los polos de un orden cuyo otro polo lo ocupa el mago”. Al hablar de polaridad, Benjamin retoma entonces la tensión polar entre primera y segunda técnica. Por lo demás, la analogía entre mago/pintor y cámara/cirujano posee otros alcances. En efecto, una de las fuentes que Benjamin tiene en mente al redactar el parágrafo XIV es el artículo de Luc Dartain “El hombre y la técnica”, aparecido en marzo de 1936, y que es citado explícitamente en la quinta versión. El mismo Dartain, médico de profesión, busca mostrar en este texto, como deja ver la cita de Benjamin, una transformación radical en la interconexión hombre-máquina. Por tanto, nuevamente, esta vez mediante la medicina, Benjamin busca problematizar una mutación antropotécnica.

de los cuadros de la tradición<sup>253</sup>. Ahora bien, aunque no sea citado explícitamente en el cuerpo de *KZR*, se sabe, atendiendo a sus paralipómenos, que Benjamin ha leído el estudio de Panofsky *Die Perspektive als "symbolische Form"*, un dato bastante elocuente sobre lo que aquí se analiza.

Panofsky publica este estudio en 1927 apoyándose en la *Philosophie der symbolischen Formen*, que Cassirer ha publicado 4 años antes. Al respecto, conviene indicar sucintamente que entre los objetivos de Cassirer se encuentra la idea de ampliar la revolución copernicana de Kant - restringida, según él, a la función lógica del juicio- hacia la cultura en su totalidad, transformando con ello la crítica de la razón en "crítica de la cultura" (E. Cassirer 1971: 19-20). Asumiendo este aserto (que hará suyo también el fragmento de Benjamin referido *supra*: *Über die Wahrnehmung*), Panofsky se abocará entonces al estudio de las "formas simbólicas", entendidas como estructuras ("mundos de imágenes", dirá también Cassirer (1971: 60)) en los que "un particular contenido espiritual se une a un signo sensible concreto y se identifica íntimamente con él" (Panofsky 2010: 24). Panofsky hará suyo entonces este marco analítico<sup>254</sup> y lo usará específicamente para comprender el fenómeno de la *perspectiva artificialis*.

De entrada, ya desde la primera página, el estudio refiere una *intuición perspectiva*, lo que supone una intuición adjetivada y, por lo tanto, modificable, una idea no menor, desde el momento en que la perspectiva fue interpretada históricamente como *el* modo de representación fiel a la percepción natural (cf. M. Jay 2003: 224)<sup>255</sup>, una "ventana transparente" (como indicó Alberti), que reflejaba como un espejo lo real. En segundo lugar, concebir la perspectiva como *forma simbólica* implica para Panofsky entenderla como expresión de una particular concepción del espacio y el mundo (2010: 27), específicamente una que, en los inicios de la edad moderna, supuso un espacio-tiempo sistemático, homogéneo y racionalizado, distinto a los precedentes clásico o medieval. En tercer lugar, en tanto expresión de una concepción de mundo más honda que la sustenta, la perspectiva podrá vincularse, según Panofsky, con una gama muy amplia y diversa de fenómenos culturales, como, *v.gr.*, el concepto de infinito o la doctrina del espacio

---

<sup>253</sup> Que Benjamin tenga en mente en el parágrafo XIV a un pintor pre-vanguardista resulta evidente, por lo demás, si se atiende al hecho de que las vanguardias (particularmente el dadaísmo) no crean "imágenes totales" (como se señala en el parágrafo XIV aquí analizado) sino imágenes fragmentarias, análogas a las del montaje cinematográfico.

<sup>254</sup> Cassirer, cabe destacarlo, colaboró fuertemente con el *Warburg Institute* y, de hecho, fue ahí donde proyectó su investigación sobre las formas simbólicas. Cf. al respecto E. Cassirer (2013).

<sup>255</sup> De acuerdo a M. Jay, la visión estaría estructurada históricamente en determinados regímenes de visualidad, a los que denominará "regímenes escópicos". Los trabajos relevantes del autor al respecto pueden consultarse en M. Jay (2003) y (2007). En su ensayo sobre Eduard Fuchs, cabe destacarlo, se opone enfáticamente a la idea de una visión artística no mediada: "en el arte no existe ninguna exposición 'realista' hecha desde 'cualquier punto de vista'" (...)" (*GS* II-2: 487; *OC* II-2: 90).

cartesiana (Ibíd.: 47), entre muchos otros (una hipótesis que le permitirá establecer más tarde la homología entre la arquitectura gótica y la filosofía escolástica (cf. E. Panofsky (2007 [1951])). Lo fundamental, siguiendo siempre a Panofsky, es que habría una “intuición perspectiva del espacio” (2010: 27), *i.e.*, una intuición epocalmente determinable y, por lo tanto, imposible de comprender (esa sería la labor de la iconología) sin atender al conjunto de fenómenos que constituyen su contexto histórico socio-cultural.

Teniendo en consideración el conocimiento por parte de Benjamin de la problemática de las *symbolischen Formen*, y en vistas de su propia comprensión de la percepción como *facultad* histórica y técnicamente determinada, se puede concluir que no es la perversión de “la” percepción lo que se busca analizar con la distinción entre mago (pintor) y cirujano (“hombre con la cámara”), sino la delimitación de una nueva percepción (ahora *cinemática*) del entramado espacio-temporal<sup>256</sup>. Es menester consignar, por otro lado, que la comprensión de la “contemplación pictórica” como una modalidad perceptiva entre otras se hará patente explícitamente en el parágrafo XVIII, titulado “Recepción táctil y recepción visual” (título en el que resuena nuevamente la teoría de Riegl). En primer lugar, Benjamin determina aquí que “(...) la pintura de cuadros es una creación del Medioevo y nada le garantiza una duración ininterrumpida” (KZR: 137; EOA: 93)<sup>257</sup>. En segundo lugar, habiendo efectuado la distinción

---

<sup>256</sup> Aunque en principio pueda declararse como afín a Benjamin y Panofsky la hipótesis de una diversidad de *modelos perceptivos*, un ahondamiento en sus análisis puede evidenciar al menos dos divergencias destacables: por un lado, si en *Die Perspektive als “symbolische Form”* la idea de una *intuición perspectiva* presupone una diversidad de modos de intuición, Panofsky, al mismo tiempo, sustentará la idea de una percepción psicofisiológica estable (cf. 2010: 13-14), una premisa más bien refractaria al pensamiento de Benjamin, atendiendo a lo expuesto en el parágrafo IV. En segundo lugar, aunque en algunos pasajes Panofsky sugiere que la *perspectiva sistemática* ha contribuido a *determinar* modos de percepción o representación (cf. 2010: 39), lo cierto es que, en tanto *forma simbólica*, la perspectiva es comprendida más bien como *expresión* de un campo experiencial previo, mientras que en Benjamin, como se señala en los parágrafos IV y VIII, es más bien el campo experiencial el que es expresión de una *determinación técnica*. Esto se puede apreciar con elocuencia en el ensayo de Panofsky “El estilo y el medio en la imagen cinematográfica”, escrito dos años antes que KZR. En efecto, Panofsky analiza aquí el cine a partir de la distinción entre arte popular y arte superior (2000: 113), una distinción que, siguiendo a Benjamin, el cine precisamente desbarata por su condición *estructurante*. En segundo lugar, Panofsky entiende que el cine, como expresión cultural masiva, puede “moldear opiniones” (Ibíd.: 115), aserto que, desde la perspectiva *psicofisiológica* de Benjamin sin duda es insuficiente, ya que el cine “*organiza* técnicamente la percepción”. La relación entre Panofsky y Benjamin, cabe destacarlo, no ha sido suficientemente analizada desde este punto de vista, pues ha estado más focalizada en el fallido intento de acercamiento por parte de Benjamin al círculo de A. Warburg con el fin de contrastar sus análisis sobre la melancolía barroca. Cf. al respecto los estudios de G. Didi-Huberman (2011), B. Hansen (1999) y W. Bock (2000).

<sup>257</sup> En otro de los *fragmentos estéticos tempranos*, titulado *Malerie und Graphik*, Benjamin señala que un cuadro suele mantenerse en vertical, pero que los dibujos, atendiendo a los dibujos infantiles, deben más bien posicionarse de modo horizontal, pues atenta contra su sentido ponerlos en vertical. Benjamin indica entonces que esto supone un problema sobre las “raíces míticas del arte” [*mythische Verwurzelung*], y determina que hay que estudiarlo en “diversos contextos metafísicos en el tiempo”. Lo que sugiere así Benjamin es que la distinción entre dibujo y pintura no pasa por la representacional banal de forma contenido, o contenido/continente, ya que ahí se soslayaría el problema esencial que es el del marco de inscripción en el que se despliega el gesto, pues mientras la pintura muestra una

entre dispersión [*Zerstreuung*] y recogimiento [*Sammlung*], Benjamin determinará que quien se “recoge” ante una obra “entra en ella”, mientras que en la dispersión, por el contrario, es más bien la obra la que envuelve al receptor. Y es este último tipo de percepción (un modo entre otros posibles) el que puede (o *debería*) ejercitar el cine para lograr una adaptación con el entorno.

De tal manera, volvemos, al cierre de este recorrido, a llegar a la idea de *segunda técnica*: en efecto, el señalamiento de la imposibilidad de una percepción no mediada por el aparato no supone para Benjamin el anhelo nostálgico por la *blaue Blume*, por la fusión de lo condicionado y lo incondicionado, ni tampoco el intento restaurador de una percepción “idealmente entendida” (como naturaleza dada), sino el reconocimiento del (necesario) surgimiento de una nueva modalidad perceptiva. Una nueva percepción que, por el hecho de intensificar la compenetración con lo real (a diferencia de la percepción “pictórico clásica”), podría posibilitar una interacción concertada con el específico entorno sociohistórico que Benjamin estudia. M. Ann Doane, desde una perspectiva semejante, argumentará que “la experiencia de choque de la película hace que se adecúe a su época, a diferencia de otras formas estéticas apegadas al aura” (2012: 35). La *blaue Blume*, por lo tanto (en tanto “percepción distanciada”), expresa un anhelo imposible, en la medida en que, siguiendo a Benjamin, las mutaciones técnicas exigen el surgimiento de transformaciones perceptivas. Bajo esta égida de análisis, se puede señalar que la *blaue Blume* solo será hallable mediante un trabajo *arqueológico* que, horadando las *sedimentaciones técnicas* de la subjetividad, pueda vislumbrar y delimitar modalidades perceptivas diferenciadas: una distanciada (o aurática), y otra cinemática, que es preciso entrenar para interactuar con el nuevo sistema de aparatos [*Apparatur*]. Siguiendo en esto a S. Weigel, se puede concluir indicando que la “estructura medial [del aparato] se inscribe en la *physis*” (2012: 37), tal sería el problema fundamental para Benjamin.

La percepción y el entorno social —esta es la hipótesis aquí decisiva— son para Benjamin *configurados técnicamente*, y desde el surgimiento de la fotografía (y más intensamente con el cine) tal configuración será efectuada específicamente por aparatos, por “dispositivos técnicos” cuyo

---

imagen longitudinal del mundo, representativa y contenedora, el dibujo enseña una imagen transversal, un plano liso y, en cuanto contiene signos, un plano simbólico, como lo es la escritura (cf. al respecto GS II-2: 603; OC II-2: 2011). Lo que se revela en último término en este fragmento, específicamente con la distinción entre una línea plástica, que mantiene una relación positiva con su soporte, y la mancha, que es en cierto sentido su propio soporte, es la idea de que la aparición [*Erscheinung*] dimana siempre de estructuras o marcos preexistentes, y, por lo tanto, no se da nunca bajo al modo de una “ventana transparente”, como pensara Alberti, como una percepción inmediata o especular pura. En conclusión, ya en los *fragmentos estéticos tempranos*, donde el problema del simbolismo tiene un rol decisivo, Benjamin da pistas para apoyar su reflexión sobre modos perceptivos históricamente determinados.

poder de *masificación* y *compenetración con lo real* puede hacer germinar una percepción más acorde a la fugacidad, fragmentariedad y repetibilidad del nuevo contexto sociopolítico. La percepción, en otros términos, estará “aparataada”, y podrá, al mismo tiempo, ser ejercitable por aparatos que le permitan adaptarse al entorno. Siguiendo a J.-L. Déotte, se puede concluir que “Benjamin es un pensador de los aparatos y de la historia, en el marco de una topología de la aparición” (2012: 53). En un sentido semejante, B. Stiegler argumentará que, “prolongando los análisis de Benjamin”, se podrían distinguir al menos tres tipos de reproductibilidad “(...) que construyeron y sobredeterminaron las (...) épocas de la memoria y las relaciones con el tiempo”: “la reproductibilidad literal, en primer lugar manuscrita y luego impresa; la reproductibilidad analógica (...) fotográfica y cinematográfica, y la reproductibilidad digital” (1998: 190)<sup>258</sup>.

Para cerrar este capítulo, solo una última indicación. Si Benjamin piensa que la percepción distanciada (la del pintor) es (o *debe ser*) relevada por una nueva modalidad perceptiva (la del hombre con la cámara), y este relevo es, en última instancia, explicado mediante la distinción entre una *primera* y una *segunda técnica*, ¿no afecta todo esto al título mismo del ensayo? Pues, en efecto, ¿de qué técnica se habla cuando se aborda el problema de la obra de arte en la época de su reproductibilidad “técnica”? ¿Qué persigue Benjamin, dicho de otro modo, al hablar de “la” técnica sin hacer mención a la distinción específica que hará al interior del mismo estudio? Benjamin no abordará en ningún momento este problema, pero es lícito pensar que tal elección es finalmente una expresión elocuente de su *dialéctica detenida* [*Dialektik im Stillstand*]. Esto en la medida en que la percepción cinemática, *stricto sensu*, Benjamin no la comprende como una realidad ya consumada —en la que la *segunda técnica* ha posibilitado *efectivamente* una interacción concertada con el entorno—, sino más bien (atendiendo a sus hipótesis sobre la variabilidad

---

<sup>258</sup> En otro estudio, Déotte señala, a partir de Benjamin, que “las obras son dependientes de las épocas de la percepción, determinadas ellas mismas por la temporalidad específica de los aparatos” (2015: 43). Reiterará tal idea en otro estudio del siguiente modo: “Haciendo época para su tiempo, se dirá entonces que no hay verdadera época más que debido a estos aparatos, pues ellos elaboran su textura: perspectivista, museográfica, fotográfica cinematográfica, etc.” (2013: 49). Aunque la investigación de Déotte sea un apoyo fundamental en el presente trabajo, en la medida en que ha sido la que más enfáticamente ha destacado la centralidad de la técnica en Benjamin, es preciso advertir, sin embargo, que la idea de aparato, que Déotte tiene como categoría central, es desarrollada sistemáticamente por Benjamin, como se indicó *supra*, solo en KZR. Y si bien es posible distinguir la idea de aparato de la de máquina, como se mostró *supra*, lo cierto es que la relación entre técnica y medios de producción no fue distinguida por Benjamin con la sistematicidad que Déotte presupone. Prueba de ello es lo expuesto en el ensayo sobre Eduard Fuchs: “el materialista histórico está (...) interesado en derivar el cambio de la visión artística no de un cambio del ideal de la belleza, sino de otros procesos más elementales, a los que los cambios económicos y técnicos abren el camino” (GS II-2: 480; OC II-2: 84). Desde esta perspectiva, y siguiendo la idea recién expuesta de Stiegler, consideramos más preciso indicar que Benjamin “sugiere”, o, mejor dicho, “sienta las bases,” de una reflexión *tecnocultural* que puede y debe ser profundizada y ampliada. Por esta razón, cabe destacarlo, hemos preferido hablar de “bosquejos” de una teoría de los aparatos.

perceptiva y el “parasitismo ritual del arte”) como una tarea, como un desafío que deben asumir todas aquellas prácticas que busquen subvertir o conmocionar los basamentos culturales del arte<sup>259</sup>.

Como veremos en el siguiente capítulo, cuando ese desafío alcance (siempre de forma inestable) algunos logros, Benjamin hablará de *adaptaciones* a la técnica, y lo hará usando una categoría específica, que merece un tratamiento detenido: la de *inervación*.

---

<sup>259</sup> En último término, es la reflexión emprendida en este apartado la que nos ha hecho preferir, como título del presente estudio, el término “paisaje mecánico” en vez de “paisaje técnico”. Si bien no se ajusta literalmente a la frase expuesta en la *dritte Fassung* (y además es inadecuada, considerando que la fotografía y el cine son técnicas mecánicas “avanzadas”), lo cierto es que tiene la ventaja de evitar la presuposición aún más problemática analizada en este apartado, a saber: la creencia de que una obra de arte pueda insertarse en un contexto no-técnico. Por lo demás, “reproductibilidad mecánica” [*reproduction mécanisée*] es el término escogido para titular la *vierte Fassung*, la versión francesa traducida por P. Klossowski. Referencias de interés sobre el título del ensayo pueden verse en B. Lindner (2011b: 233 y ss.).



## Capítulo 7

### Emergencia de la percepción cinemática

#### 7.1. La interacción concertada con los aparatos: idea de invención

Hacia el final del párrafo VI, como se pudo apreciar en los capítulos 2 y 3, Benjamin efectúa la distinción *fundamental* (en cuanto en tanto sostiene la distinción entre *Kultwert* y *Austellungswert*) entre *primera técnica* y *segunda técnica*. De acuerdo a Benjamin, la diferencia sustancial entre ambas consiste en que mientras la primera busca el *dominio de la naturaleza*, la segunda persigue más bien la “interacción concertada [*Zusammenspiel*] entre la naturaleza y la humanidad” (KZR: 108; EOA: 56). Benjamin indica inmediatamente que es el arte el encargado de ejercitar [*Einiübung*] dicha interacción concertada, y, más específicamente, el cine. Será el cine, en efecto, el agente *potencialmente* capaz de ejercitar aquellas percepciones que, según Benjamin, están determinadas por el actual “sistema de aparatos” [*Apparatur*]. Desde esta perspectiva, Benjamin entenderá que solo una “adaptación” [*Anpassung*] a este sistema de aparatos permitirá liberarse de la servidumbre respecto al mismo, liberación que, en otros términos, implica adaptarse a las condiciones inauguradas por la segunda técnica [*zweite Technik*].

Ahora bien, atendiendo a la nota (suprimida de la *fünfte Fassung*) del párrafo XI, se sabe que el marchitamiento de la apariencia (y, con ella, el de la *percepción aurática*), supone un incremento del “espacio de juego” [*Spielraum*], el que, nuevamente, tiene en el cine a su agente de ejercitación más intenso (KZR: 121; EOA: 106). Teniendo en cuenta que el juego ha sido asociado por Benjamin (en la misma nota) al *mimetismo originario* (i.e., al gesto), y atendiendo a lo declarado en el párrafo VI, referido *supra*, se puede colegir, en síntesis, que el cine es pensado por Benjamin como un mecanismo de ejercitación, *perceptivo-gestual*, para interactuar con el sistema de aparatos. Tal idea de ejercitación es reiterada tanto en el párrafo XVI –en el que se señala que la *función social* más importante del arte consiste en establecer un equilibrio entre el hombre y los aparatos (KZR: 130; EOA: 84)– y, posteriormente, también en una nota del párrafo XVII, en el que se señala lo siguiente: “El cine es la forma artística que corresponde

al acentuado peligro de muerte en que viven los hombres de hoy. Corresponde a transformaciones profundas del aparato perceptivo –transformaciones como las que (...) vive todo peatón de tráfico de la gran ciudad (...)” (KZR: 136; EOA: 112). Aunque podría rastrearse su aparición tácita en otros pasajes, la idea de ejercitación aparece también explícitamente en el parágrafo XVIII, en el que Benjamin determina que el cine es el “medio de ensayo” [*Übungsinstrument*] de la “recepción en la dispersión”, *i.e.*, de aquel tipo de percepción que se entenderá como decisivo para la adaptación al sistema de aparatos (KZR: 138; EOA: 94).

Aunque no figure expresamente en los estudios sobre la *mimetische Vermögen* o los *Protokollen zu Drogenversuchen*, lo cierto es que estos trabajos no son ajenos a la idea de ejercitación, pues, en efecto, no sería posible tematizar el surgimiento de una nueva *percepción homogénea* –aquella que capta lo *siempre-igual* [*das Immergleiche*] (como se dice en “Hachís en Marsella”)–, necesaria para interactuar con el actual entorno uniformizado, si no se considera previamente la *mutabilidad* (gestual-perceptiva) como cifra esencial de tal *facultad mimética*. Con todo, es en los trabajos posteriores a la recepción del marxismo brechtiano donde cobrará mayor intensidad la idea de *ejercitación*, particularmente en *DAP*, en los estudios dedicados al teatro épico, al cine ruso, y, de igual forma, en *KGP*.

Específicamente en *DAP*, Benjamin determina que la “transformación funcional” [*Umfunktionierung*] exigida por Brecht no busca “abastecer de consignas” al aparato de producción (el “mecenazgo ideológico”) sino modificarlo operativamente (GS II-2: 691; OC II-2: 305). Y tal trabajo operativo, como se señala en “¿Qué es el teatro épico?”, tiene como motivo fundamental al gesto [*Geste*] (GS II-2: 521; OC II-2: 125), siendo la tarea principal del actor épico la de “hacer que los gestos sean citables” (GS II-2: 529; OC II-2: 133)<sup>260</sup>. De forma semejante, Benjamin reitera la comprensión del arte como entrenamiento en *KGP*, específicamente cuando se analice la “fotografía científica” (asociada al trabajo de las *fisionomías* y, por tanto, a la *facultad mimética*) abierta por Sander como “atlas de ejercicios” [*Übungsatlas*] de la percepción (GS II-1: 381; OC II-1: 397). Elocuente también al respecto es la mención aprobatoria que hace Benjamin –en un estudio de 1927 dedicado al cine ruso– a la creación de un “Instituto para el Estudio del

---

<sup>260</sup> Particularmente elocuente a este respecto, también, es el hecho de que Benjamin compare la ejercitación gestual del teatro épico con el cine (GS II-2: 515; OC II-2: 119).

Espectador”<sup>261</sup>, el que habría tenido por misión estudiar los comportamientos del público para así perfeccionar ese trabajo de entrenamiento colectivo (GS II-2: 750; OC II-2: 366).

En este mismo escrito, cabe destacarlo, Benjamin cuestiona la desaprobación que tiene en Rusia la comedia, género que, para él, debería sin duda insertarse en ese plexo de prácticas artísticas “operativas”. Será desde esta perspectiva, asimismo, que Benjamin estudie y defienda –de forma recurrente, por cierto– el potencial político de Chaplin. En el párrafo XVI de KZR, *v.gr.*, Chaplin figura como “(...) el primero en sentirse en casa en los nuevos escenarios que surgieron gracias al cine (...)” (KZR: 133; EOA: 88), mientras que en una nota del párrafo XVI, la estética de Chaplin será pensada como una “conmoción” en el público” tradicional<sup>262</sup>. Otro antecedente significativo al respecto es el hecho de que en el primer estudio sobre Baudelaire, PSB, Benjamin compare los trabajos de Baudelaire y Poe con los ejercicios del *excéntrico*, en la medida en que son prácticas que tienen como motivación común el intento de acoplarse, o lidiar, con el entorno maquínico: “En los ejercicios del excéntrico nos resulta evidente su relación con la economía cuando, en sus abruptos movimientos, imita igual de bien la maquinaria que empuja a la materia como la coyuntura que empuja a su vez la mercancía” (GS I-2: 556; OC I-2: 143). De acuerdo a N. Bourriaud, Benjamin entendería que “lo que acerca al cine, como arte, al proceso de control global iniciado por el capitalismo, es que, como el taylorismo, impone a sus usuarios un ritmo dictado por la máquina” (2009: 73). Esta aseveración, cabe destacarlo, es solo parcialmente verdadera, pues Benjamin entiende la ejercitación perceptivo-gestual no como una adaptación *funcionalista* a la máquina, sino como una adaptación *superior* a la idea, más honda, de *Testleistung*. Para Benjamin, el cine puede, y generalmente lo hace, funcionar como extensión del sistema mercantil, pero esta es solo una de las posibilidades que

---

<sup>261</sup> Un estudio exhaustivo sobre el trabajo investigativo de la vanguardia rusa en torno a la recepción artística puede verse en J. Vassilieva (2013). Esta analista muestra cómo se conjugaron, con un nivel de intensidad probablemente inédito y difícilmente imitable, la psicología experimental (Vygotsky), la neuropsicología (Luria), el trabajo artístico (Eisenstein) y la lingüística (Marr), con la finalidad última de entender y contribuir, como herramientas del vasto laboratorio que fue la experiencia vanguardista soviética, a la creación de una subjetividad revolucionaria.

<sup>262</sup> La fascinación de Benjamin por Chaplin es hallable también en una reseña del film *El circo*, de 1928, redactada el mismo año (GS VI: 137; OC VI: 181). Tal fascinación será compartida, y quizás con mayor intensidad, por Kracauer, y, por el contrario, será fuertemente cuestionada por Adorno, quien en una carta a Benjamin se burlará justamente de la pasión kracaueriana por Charlot. Cf. Adorno-Benjamin 1998: 136. Sobre el problema del gesto, es de interés la investigación de G. Agamben “Notas sobre el gesto” (2017), aunque, a nuestro ver, sus vinculaciones entre las enfermedades motoras y la fábrica son expresiones de una comprensión de la técnica muy distinta a la de Benjamin. Desde otra perspectiva (con rasgos notorios de determinismo), V. Flusser ha indagado también en el vínculo entre gesto y técnica en su estudio *Los gestos. Fenomenología y comunicación* (1994).

ofrece, ya que también puede contribuir a una ejercitación más profunda para interactuar con el entorno<sup>263</sup>.

La hipótesis de la función social del arte como *ejercitación perceptivo-gestual* será el fundamento que le permita a Benjamin amparar también al surrealismo, vanguardia que, a su vez, no busca (como se consignó en la primera parte del estudio) “hacer literatura”, sino “crear experiencias”. Esta hipótesis, en último término, lo que busca no es sino liberar la membrana *corpóreo-gestual* de la mimesis y, por lo tanto, desactivar el polo de la apariencia (la primera técnica), aserto que posibilita la comprensión hecha por el mismo Benjamin de su filosofía como un “materialismo antropológico” [*anthropologische Materialismus*]. Atendiendo a lo enunciado hasta el momento, probablemente no haya mejor aseveración para capitalizar esta reflexión que la efectuada por Lichtenberg en un aforismo citado por Benjamin para referirse al teatro épico, a saber: “Lo importante no es de qué esté convencida una persona, sino en qué la convertirán sus convicciones” (GS II-2: 506; OC II-2: 111). No se trata, en otros términos, de la doctrina, sino de la configuración corporal que es posible ejercitar. En un sugerente análisis, S. Weber argumenta que el conocimiento que posibilita el teatro épico no es, para Benjamin, de orden conceptual, sino práctico (cf. S. Weber 2008: 109) y tendría por función primordial la de interrumpir, mediante el gesto (gesto, es, para Weber, otro nombre de esa interrupción), la concepción *mitológica* de la acción dramática, entendida como subordinación del acto, del gesto, a la trama vinculante (Ibíd.: 98-99).

La comprensión del arte como ejercitación solo es posible si (en consonancia con lo planteado sobre la *mutabilidad* de la *facultad mimética*) se entiende que, para Benjamin, hay “organizaciones de la percepción” y, más específicamente, como se estudió en el capítulo anterior, “organizaciones técnicas de la percepción”, una idea que ya está prefigurada en la temprana exégesis sobre el surrealismo, en la que Benjamin anuncia su idea de un materialismo

---

<sup>263</sup> La aseveración referida de Bourriaud no dista mucho de los análisis que Adorno dedica al tema de la “ejercitación”. Es preciso destacar al respecto que Benjamin, luego de la desaprobación de *PSB* por parte del *IJS*, añade en *ÜMB* la distinción entre “adiestramiento y ejercitación” (GS I-2: 632; OC I-2: 236), una distinción que, en último término, no es fiel a la reflexión *tecnostética* original de Benjamin, en la medida en que soslaya la problemática, más fundamental, de la mutabilidad perceptiva. Pues, en efecto, la distinción *ejercitación/adiestramiento* se sustenta finalmente en una criteriología “artesanal” que anhela el modelo de aprendizaje preindustrial, una criteriología que Benjamin entiende que debe ser modificada. En síntesis, la idea de inervación, como se irá viendo, no puede ser entendida como mera “adecuación funcionalista”, tal como lo hará Adorno en sus estudios sobre el jazz (donde, por lo demás, vincula el adiestramiento a la figura que Benjamin ha previamente rescatado, el *excentric clown* (TH. W. Adorno 2008b: 117)). Aunque nos referiremos sucintamente a este problema más adelante, es preciso advertir que el diferendo filosófico entre Adorno y Benjamin merecería un estudio muchísimo más extenso, que no es posible ensayar aquí.

antropológico: “También lo colectivo es corporal. Y la *phýsis* que se le organiza a través de la técnica solo se la puede generar, de acuerdo a toda su realidad política, objetiva, en ese espacio de imágenes al cual nos introduce la iluminación profana solamente”<sup>264</sup>. Ahora bien, que esa “organización de lo colectivo” sea de índole *técnica* no solo se aprecia atendiendo a *DS* o al parágrafo IV de *KZR*, sino incluso en otro estudio temprano de Benjamin, particularmente elocuente respecto a lo que aquí se trata. En el ensayo “Réplica a Oscar A. H. Schmitz”, publicado en 1927, Benjamin indica lo siguiente:

Que cada obra de arte y cada época del arte posee tendencias políticas es, ya que se trata de figuras históricas de la consciencia, una perogrullada. Pero así como las capas profundas de la piedra solo salen a la luz en las fracturas, también esa profunda formación que llamamos “tendencia” tan solo está a la vista en las fracturas propias de la historia del arte (y, también, de las obras). Por lo demás, las revoluciones técnicas constituyen sin duda esas fracturas del desarrollo artístico a través de las cuales las tendencias salen a la luz. En cada nueva revolución técnica, la tendencia pasa (como por sí misma) de ser un elemento muy oculto del arte a ser un elemento manifiesto. (*GS* II-2: 752; *OC* II-2: 368)<sup>265</sup>.

La comprensión que se adquirirá sistemáticamente años más tarde en *KZR*, si se atiende a la cita, está sustentada ya tempranamente en una comprensión de la *política del arte* como *operación técnica*. Pues es la técnica, en efecto, quien configura para Benjamin la sensibilidad del colectivo y sus operaciones estéticas (o *tecnoestéticas*) de ejercitación. Ahora bien, cabe preguntar, llegados a este punto, ¿cuál es finalmente el objetivo de tal ejercitación?, ¿cuál es su finalidad o meta a alcanzar? Benjamin lo consigna ya en el mismo parágrafo VI: el arte de avanzada (específicamente el cine) ejercita la percepción para adaptarse al *sistema de aparatos*, y cuando eso

---

<sup>264</sup> Una reflexión semejante es emprendida en los estudios en torno a P. Scheerbart y en *Erfahrung und Armut*, texto este último donde también figura la estética Scheerbart como punto de apoyo para el surgimiento de un “nuevo concepto, positivo, de barbarie”. Cf. *GS* II-1: 215-216; *OC* II-1: 218-219.

<sup>265</sup> Este ensayo, muy poco atendiendo en los *Benjamin Studien*, resulta importante, en primer lugar, porque busca cuestionar la crítica que el ensayista Oscar Schmitz realizara de *El acorazado Potemkin*, y en la que señalaba que el film de Eisenstein no era arte por ser una obra “colectiva”. Benjamin se abocará entonces a defender la película, pero no intentado demostrar el “estatuto artístico de la obra”, sino, por el contrario, aplicando ya el esquema teórico que años más tarde desplegará *KZR*, a saber: mostrando cómo la obra incide, y conmociona, las categorías al uso de la estética, entre ellas las de artísticidad o creación individual. En segundo lugar, este trabajo resulta relevante porque Benjamin coloca en él de forma prácticamente textual la aseveración hecha en *KZR* sobre el cine como “dinamita” del sistema burocrático mercantil. Cf. *GS* II-2: 752; *OC* II-2: 368-369.

se logra, cuando hay una *adaptación*, Benjamin entenderá que se produce un proceso de “inervación” [*Innervation*]. Dicho de otro modo, cuando aparato y percepción –términos estudiados en el capítulo precedente– se *interconectan armónicamente*, emancipándose de la primera técnica, puede hablarse entonces de una *inervación del colectivo*. Desde esta perspectiva, a nuestro entender no podría hablarse, como lo hace M. Hansen (2019: 243), de una “inervación malograda”, en la medida en que tal categoría refiere, *stricto sensu*, el proceso ya *logrado* de adaptación con el sistema de aparatos.

La categoría de involucración aparece en diversos escritos tempranos de Benjamin. Aparecerá, *v.gr.*, en el fragmento “Material didáctico” de *Einbahnstraße*, para referir la interconexión, o acoplamiento entre la mano y la máquina de escribir (GS IV-1: 105; OC IV-1: 45); así como en el fragmento “Antigüedades”, en el que se señala que “no hay representación sin involucración”, en el sentido en que no hay efectiva representación sin una modificación corporal (GS IV-1: 117; OC IV-1: 56). La noción es hallable también en uno de los *fragmentos estéticos* (agrupados en GS VI), titulado “Para una teoría sobre el juego”, en el que Benjamin señala que “(...) la involucración motriz es decisiva, tanto más cuanto más emancipada de las percepciones visuales” (GS VI: 188; OC VI: 266). La idea de involucración como adaptación motriz-gestual es hallable también en los estudios sobre Baudelaire, cuyo trabajo de “esgrimista” será comprendido por Benjamin, asociándolo explícitamente al cine (como había hecho antes con el teatro épico), como un enfrentamiento a los shocks de la *modernité*, como un ejercicio de involucraciones (GS I-2: 630; OC I-2: 234). Benjamin utilizará también la categoría de involucración en su ensayo sobre el surrealismo (DS) de 1929, justo después de referir la hipótesis de la *physis* como “organizada técnicamente”:

Solo una vez que el cuerpo y el espacio de imágenes se conjugan en ella con tal profundidad que la tensión revolucionaria se convierte en involucración corporal colectiva y las involucraciones corporales del colectivo se convierten en descarga revolucionaria, la realidad se puede superar a sí misma hasta el punto que exige el *Manifiesto comunista*. (GS II-1: 310; OC II-1: 316)<sup>266</sup>.

---

<sup>266</sup> La idea de una *physis* organizable técnicamente, cabe destacarlo, ya se formula en *Einbahnstraße*, específicamente en el último fragmento: “(...) la técnica está organizando una *physis* en la que su contacto con el cosmos se establece de forma bien distinta que en los pueblos y en las familias”. En el mismo fragmento, además, Benjamin prefigura ya la distinción entre primera y segunda técnica con la distinción (y nuevamente en contraste con el pensamiento reaccionario) entre “dominio de la naturaleza” y “dominio de la relación de la naturaleza con lo humano”. GS IV-1: 147; OC IV-1: 88.

De acuerdo a M. Hansen, el uso benjaminiano de la categoría de inervación podría tener al menos dos fuentes primordiales. En primer lugar, la doctrina freudiana, que aunará ella misma dos usos diferenciados: por un lado, la inervación como transmisión de energía a través de una vía nerviosa (un uso cercano al de la psicología de 1830), y que estaría asociada a una vivencia traumática; por otro lado, la inervación como término de una actividad psíquica que se inicia con unos estímulos que, a diferencia de la anterior perspectiva, pueden ser también internos. Para Hansen, la diferencia fundamental con el uso freudiano es que, para Benjamin, la inervación constituye “un proceso o transferencia en ambos sentidos”, en el plano perceptivo como en plano motriz, esto en la medida en que su concepción del aparato psíquico sería una “interfaz porosa”, y no un escudo, como en Freud (cf. M. Hansen 2019: 232-233). Esta modificación de la doctrina psicoanalítica, siguiendo siempre a Hansen, permite suponer que la fuente freudiana es menos importante que la psicología de la percepción de su época y la estética fisiológica desarrollada por la vanguardia soviética “biomecánica”, particularmente la doctrina de Eisenstein, quien, apoyándose en W. James, hará un uso recurrente de la noción de inervación en sus estudios sobre cine (Ibíd.: 233).

A pesar de ser uno de los escasos estudios dedicados a esta problemática, resulta ciertamente extraño que Hansen no mencione explícitamente a Konrad Fiedler en el contexto específico de su exégesis sobre la inervación, un antecedente no menor, pues Benjamin acudiría precisamente a Fiedler al momento de conceptualizar tal categoría en el escrito que más uso hace de ella, a saber: en el *Programm eines proletarischen Kindertheaters*. Como hipótesis central, en este trabajo se determina que la “enseñanza científica”, consistente en “instruir” proletariamente, debe ser reemplazada por la “educación proletaria”, una práctica que, según Benjamin, se diferencia de la primera en que no está preocupada ni de la “doctrina” ni del “método” (temas que, para Benjamin, son “típicamente burgueses”), sino en crear “(...) un marco, un ámbito objetivo en que educar” (GS II-2: 764; OC II-2: 381). En otros términos, su finalidad última no perseguiría otra cosa que crear condiciones materiales para que el educando pueda ejercitar, *corporalmente*, nuevos saberes. Pues, de acuerdo a Benjamin, es justamente el cuerpo, específicamente el gesto, el meollo de la “educación proletaria”. Y tal reflexión, como recién se indicó, Benjamin la fundamenta justamente en la estética de Konrad Fiedler:

Sabemos (por no hablar más que de la pintura) que también lo esencial de esta forma infantil de actuación es el gesto. Konrad Fiedler ha sido el primero en demostrar en sus *Escritos sobre arte* que el pintor no es un hombre que vea de forma más naturalista, poética o extática que las otras personas, sino que es un hombre que ve bien con la mano donde el ojo fracasa, y que traslada la concreta inervación receptora de los músculos ópticos a la inervación creadora de la mano. Cada gesto infantil es a su vez inervación creadora en conexión exacta con la correspondiente inervación receptiva. (GS II-2: 766; OC II-2: 383-384).

Benjamin extrae estas palabras específicamente del ensayo de Fiedler de 1887 “Sobre el origen de la actividad artística”, un estudio en el que la *base fisiológica de la percepción* jugará un rol decisivo, que intentará dislocar la hegemonía de la “apariencia visual” que habría dominado la tradición estética. A este respecto, son elocuentes las siguientes palabras de Fiedler:

Cabe que el rendimiento de la mano le parezca deficiente en comparación con el trabajo maravilloso del ojo; y, sin embargo, en cuanto considere que el ojo no puede configurar como dominio real de la conciencia lo que en cada instante surge como por encanto en el material sensible más sutil y fugaz, reconocerá que los intentos más torpes de representación por imágenes van más allá de la percepción visual. (1991: 229).

Aunque no hace explícitamente uso de la idea de inervación, se puede colegir que Benjamin tiene por central este trabajo de Fiedler en la medida en que está en consonancia con la desactivación que busca efectuar él de la *estética de la apariencia*; y, correlativamente, con el énfasis puesto en el aspecto material de la *mimesis* (el polo gestual), *i.e.*, y en último término, con la emancipación de la *zweite Technik*. Algo particularmente elocuente en el señalamiento de Fiedler que indica que “(...) una palabra como imitación (...) cesa de tener sentido racional en el momento en que se piensa seriamente en todo lo que debería acontecer para que surgiera ese complejo resultado” (1991: 230). Es digno de mención, por otro lado, que justo antes de las palabras que Benjamin ha citado, Fiedler ha señalado que “(...) el arte empieza allí donde la contemplación acaba” y, un poco más adelante, que “la relación [del pintor] con la naturaleza no es contemplativa sino expresiva” (Ibíd.: 237-238). Este aserto es importante en la medida en que Benjamin —a pesar de haber mostrado que la percepción del pintor tradicional es distinta de la



*percepción cinemática*—, encuentra en Fiedler premisas fundamentales para legitimar, *fisiológicamente*, su intento de liberar el polo del *mimetismo originario*, i.e., aquel polo gestual de la mimesis que debe ser ejercitado para la interacción concertada (*inervación*) con el sistema de aparatos.

Esta última idea obtendrá un tratamiento sistemático solo en KZR, aunque su análisis, estimamos, exige ese paso preliminar por otros textos tempranos en cuanto contribuyen a su esclarecimiento y delimitación. Ahora bien, es preciso destacar de entrada que, a pesar de explicitar exhaustivamente su función y alcances en KZR, la categoría de *inervación* es tratada de forma tácita, pues, como tal, solo es enunciada en una nota de la *dritte Fassung* y en algunos de los paralipómenos. Sin embargo, a pesar de este señalamiento (que, en cierto sentido, justifica su escaso tratamiento analítico por parte de comentaristas) la categoría de *inervación* puede, a nuestro entender, juzgarse como “concepto técnico” de la filosofía de Benjamin, considerando su delimitación respecto a otras teorías (como la de Caillois, analizada en la primera parte) y, primordialmente, atendiendo a su importancia para la explicitación de los fundamentos sistemáticos de KZR. Por su relevancia, es preciso consignar *in extenso* la nota donde hace su aparición la categoría<sup>267</sup>:

La meta de las revoluciones es la de acelerar esta adaptación [*Anpassung*]. Revoluciones son *inervaciones* del colectivo; más precisamente, intentos de *inervación* del colectivo nuevo, históricamente inédito, cuyos órganos están en la segunda técnica. (...) Precisamente gracias a que esta segunda técnica quiere desembocar en la liberación creciente del ser humano de toda sumisión al trabajo es que, por el otro lado, el individuo ve ampliarse indefinidamente su espacio de juego. Es un espacio de juego [*Spielraum*] en el que no se conoce aún. Pero es en él donde expresa sus exigencias, puesto que mientras el colectivo se apropia más de su segunda técnica, más perceptible se hace para los individuos que lo componen cuan poco de lo que les corresponde les había tocado hasta ahora en el ámbito de la primera. En otras palabras, es el ser humano individual emancipado gracias a la liquidación de la primera técnica el que expresa su exigencia. (KZR: 109; EOA: 102, modificada, F.V.).

---

<sup>267</sup> Como apunta M. Hansen, la nota desaparece de la última versión, la “canónica” (M. Hansen 2019: 226). Mientras Hansen se contenta con esta mera indicación, lo fundamental es señalar que, al perderse la categoría de *inervación*, se pierde en último término gran parte de la reflexión *tecnostética* de Benjamin. Esto en la medida en que la *inervación* refiere precisamente el acoplamiento efectivo entre la *aisthesis* y el sistema de aparatos. Sin la categoría de *inervación*, en otros términos, resulta ciertamente difícil no entender (erradamente) el problema del aura como motivo cardinal de KZR.

Un primer aspecto a destacar es el siguiente: en el párrafo XIX, donde se expone el fenómeno de la *Ästhetisierung der Politik*, Benjamin indica que las destrucciones de la guerra “aportan la prueba de que la sociedad no estaba madura todavía para convertir a la técnica en un órgano suyo (...)”. Casi inmediatamente, Benjamin determina de forma semejante que “[l]a guerra imperialista es una rebelión de la técnica que vuelca sobre el material humano aquellas exigencias a las que la sociedad ha privado de su material natural” (KZR: 141; EOA: 98). Estas dos aseveraciones permiten colegir, en primer término, que Benjamin piensa la *inervación* como *antítesis* de la *estetización de la política*. Pues, en efecto, si la *inervación* consiste en hallar los nuevos órganos del colectivo *en* la segunda técnica, la guerra imperialista, por el contrario, no logra hacer de la técnica un órgano suyo. En segundo lugar, si bien no hay documentación concreta (como se vio en el capítulo precedente) que permita vincular la reflexión sobre la *fundamentación ritual del arte* con Jünger, como tampoco la hay para argumentar que la idea de *inervación* está pensada en oposición a su pensamiento, resulta prácticamente imposible no hacerlo. Ténganse en consideración, al respecto, las siguientes palabras de *Theorien des deutschen Faschismus*:

León Daudet, hijo de Alphonse, conocido escritor y líder del partido monárquico francés, brindo en el *Salon de l'Automobile* un informe sobre la *Action française* que culminó —aunque quizás no en estos términos— con la ecuación: “El automóvil es la guerra”. Lo que fundamentaba esta sorprendente conexión de ideas era el pensamiento de una superación de los recursos técnicos, de los ritmos, de las fuentes de energía, etc., que no encuentra un uso totalmente acabado y adecuado en nuestra vida y, sin embargo, insisten en legitimarse. Mientras renuncian a una interacción armónica [*Zusammenspiel*], se legitiman en la guerra, la cual demuestra con su destrucción de las pruebas que la realidad social no estaba preparada para convertir a la técnica en órgano, que la técnica no era lo suficientemente poderosa como para superar las fuerzas sociales elementales. (GS III: 238; OC III: 67).

Resulta evidente, si se aprecia, que Benjamin ha extraído casi textualmente la reflexión sobre la *estetización de la política* de su reseña a *Krieg und Krieger*. Y si esto es así, atendiendo a lo dicho *supra*, es entonces totalmente lícito pensar que Benjamin tiene en mente a Jünger (o, al menos, las reflexiones desplegadas en *Krieg und Krieger*) cuando desarrolla la idea de *inervación*. Con todo, hay otro antecedente aún más importante que permite hacer tal asociación con mayor

convicción: Benjamin ha usado en el texto recién citado (en última instancia, para oponerse a la *estetización de la política*) el término *Zusammenspiel*, i.e., el mismo término que es empleado en KZR para referir la idea de inervación. Ahora bien, si este antecedente puede *filológicamente* ser de interés, es referido en el presente estudio, más específicamente, porque *doctrinalmente* esclarece ampliamente el problema planteado.

Es preciso recordar, con miras a tal esclarecimiento, que, para Benjamin, Jünger disolvería [*Lösung*] la técnica en una “naturaleza idealmente entendida”. Si se atiende ahora a lo expuesto en la nota del párrafo IV, se puede concluir entonces que los autores de *Krieg und Krieger* no logran escapar de la *primera técnica* en cuanto en tanto no logran avanzar hacia una comprensión —la de la segunda técnica— que busca interactuar con el entorno [*Zusammenspiel*]. En otros términos, siguen amparados en un anhelo metafísico de *fusión* con la naturaleza, un anhelo que, según Benjamin, escondería una noción de culto y, más fundamentalmente, una errada comprensión de la técnica. Establecido esto, se puede determinar que Benjamin intentará refutar esta “naturaleza idealmente entendida” —que *bloquea* el acceso a la segunda técnica— mediante dos perspectivas analíticas.

En primera instancia, Benjamin cuestionará la “abstracción metafísica” [*metaphysische Abstraktion*] conservadora asumiendo la distinción (mediada por Lukács) de una primera y una segunda naturaleza (una distinción originaria por cierto de Hegel). En el texto manuscrito (*erste Fassung*) y en la *zweite Fassung*, en efecto, Benjamin determina que la técnica moderna, “más liberada”, se enfrenta al hombre como una segunda naturaleza [*zweite Natur*], una segunda naturaleza que el mismo hombre habría creado y a la que necesita *adaptarse*. De forma análoga a lo planteado en el párrafo VI, Benjamin entiende que es el cine el encargado de esa labor (KZR: 64; EOA: 55). Por otra parte, y de manera levemente distinta, en una nota de la *erste Fassung* se determina lo siguiente: “Contribuir a que el inmenso sistema técnico de aparatos de nuestro tiempo, que para el individuo es una segunda naturaleza, se convierta en una primera naturaleza para el colectivo: esa es la tarea histórica del cine” (KZR: 35; EOA: 56).

La *inervación* no consistiría entonces en una *fusión orgánico-mecánica* que disuelve la técnica en la naturaleza, sino más bien en una *conversión* de la técnica en naturaleza; dicho de otro modo, no se trataría de una conversión del órgano en máquina, sino de una mutación de la máquina en órgano, pues, como se dijo explícitamente, el colectivo debe tener sus órganos *en* la (segunda) técnica. El punto de partida, de tal suerte, es siempre para Benjamin la técnica, y no el cuerpo (o

la naturaleza). Uno de los paralipómenos de la *dritte Fassung* es particularmente decidor respecto a esta primacía de lo técnico: “Cuanto más se amplíe el desarrollo de la humanidad, más abiertamente retrocederán las utopías referidas a la primera naturaleza (en especial al cuerpo humano) frente a las que atañen a la sociedad y a la técnica (...)” (KZR: 147; EOA: 122).

En último término, no habrá para Benjamin *naturaleza idealmente entendida* porque no hay *la* naturaleza, sino un *quiasma* entre primera y segunda naturaleza que resulta refractario a la comprensión lineal o progresiva de la técnica, que entiende a esta como una *modulación*, secundaria, de una primera (o, más bien, única) naturaleza dada (una crítica (la de Benjamin) que finalmente desbarata la distinción misma entre una primera y una segunda naturaleza). Esta inversión o dislocación se expone, por lo demás, elocuentemente en otro de los paralipómenos de KZR, un fragmento en el que, al mismo tiempo, y esto es lo destacable, se comprende tal inversión explícitamente en oposición al pensamiento conservador:

Para el concepto de una segunda naturaleza: que esta segunda naturaleza siempre estuvo allí, pero que antes no se diferenciaba de la primera y que solo se volvió segunda cuando la primera se conformó en su seno. Sobre los intentos de retrotraer esta primera naturaleza a la segunda, [cuando es ésta] la que dejó gestarse a la primera desde ella: “*Blut und Boden*”. Frente a esto es necesario hacer patente la forma lúdica de la segunda naturaleza: contraponer el buen humor del comunismo a la seriedad del fascismo. (KZR: 146; EOA: 115-116).

Aparte de referir la segunda naturaleza como estando ya *desde siempre* ahí, e incluso ser la *fuelle* de la primera, Benjamin indica que esta *zweite Natur* tiene un carácter “lúdico”, lo que supone una referencia tácita a su reflexión sobre el “espacio de juego” [*Spielraum*] que la segunda técnica puede liberar, y que, atendiendo a lo expuesto en el parágrafo VI y en la nota del parágrafo XI, no es otra cosa que una liberación o una escisión de la naturaleza.

La segunda perspectiva para refutar la “abstracción metafísica” de la naturaleza se sustenta en las siguientes premisas: en el parágrafo VI, Benjamin ha determinado que el arte primitivo era eminentemente cultural en cuanto en tanto estaba asociado a una sociedad cuya técnica estaba fundida enteramente con el rito (KZR: 107-108; EOA: 55). Si se considera, por otro lado, que el culto se sustenta en la *primera técnica*, se sigue entonces que la segunda técnica

no efectúa solamente una escisión respecto de la naturaleza (como recién se vio), sino también un distanciamiento de la “colectividad”. Es lo que Benjamin dice explícitamente en otro de los paralipómenos del ensayo: “La primera técnica excluía la experiencia independiente del individuo. Toda experiencia mágica de la naturaleza era colectiva” (GS I-3: 1048; EOA: 118). Esta hipótesis resulta aquí relevante porque si la reflexión sobre la *segunda naturaleza* constituye un *primer modo* de abordar el problema de la *inervación*, un segundo modo está dado precisamente por el tratamiento dado al colectivo, *i.e.*, a la masa. Y en ambos casos (ya sea la naturaleza o la masa), será apreciable un enfrentamiento con la comprensión conservadora (aquella vinculada, recuérdese, a la *Ästhetisierung der Politik*).

En una nota del párrafo XII (suprimida también de la versión “canónica”<sup>268</sup>), Benjamin indica lo siguiente:

(...) la conciencia de clase proletaria, que es de la mayor claridad, transforma radicalmente la estructura de la masa proletaria. El proletariado que tiene conciencia de clase solo consiste en una masa compacta cuando es visto desde fuera, en la representación que de él tienen sus opresores. En verdad, en el momento en que asume su lucha de liberación, su masa aparentemente compacta se ha fundido [*aufgelockert*] ya; deja de estar dominada por simples reacciones y pasa a la acción. La fundición [*Aufgelockerung*] de las masas proletarias es obra de la solidaridad. (KZR: 123; EOA: 107, modificada, F.V.).

Siguiendo a Benjamin, la masa es compacta [*kompakte Masse*] solo vista desde afuera, *i.e.*, por la visión (panorámica, podría decirse) que tienen sus opresores, pues cuando ella pasa a la acción en realidad se “funde” [*aufgelockert*]. Benjamin utiliza aquí el termino *Auflockerung*, el que A. Weikert (en la traducción que seguimos) vierte como fundición, pero que podría traducirse también por *relajación* o *distensión*: la masa se *disuelve*, se *relaja* o *distiende*. En este sentido, y esto es lo esencial aquí, la reflexión es nuevamente inversa a la expresada en la *estetización de la política*: no es la técnica la que se disuelve (en una naturaleza idealmente entendida) sino el colectivo, *i.e.*, la

---

<sup>268</sup> La supresión, por cierto, es particularmente llamativa si se considera que Adorno, quien termina publicando la  *fünfte Fassung*, juzgará que las reflexiones de Benjamin sobre la masa están entre las más “profundas e imponentes” que habría hallado después de leer *El estado y la revolución* de Lenin. Cf. Adorno-Benjamin 1998: 138. Adorno ahondará en el problema de la clase posteriormente en su ensayo “*Reflexionen zur Klassentheorie*”, contenido en el vol. VIII de sus *Gesammelte Schriften* (1972).

masa, que es compacta solo en apariencia, vista desde afuera. Un poco más adelante, Benjamin sugiere que la lucha de clases funde (o relaja o distiende) a la masa, mientras que el fascismo busca más bien lo contrario, *i.e.*, compactar a la masa (KZR: 124; EOA: 108)<sup>269</sup>.

En una sugerente lectura, A. Cavalletti, habiendo determinado que el concepto de *Masse* es en Benjamin un “término dinámico”, argumenta que el término *Auflockerung* es usado recurrentemente por Benjamin (2013: 149). Aparece, *v.gr.*, en las dos versiones de “¿Qué es el teatro épico?” para referir tanto la técnica del distanciamiento [*Verfremdungseffekt*] como también, y de forma aún más importante, la condición del público (un público *distendido* o *disuelto*). Uno de los apartados de la segunda versión de dicho ensayo, cabe destacarlo, se titulará justamente *Das entspannte Publikum*, *i.e.*, “público relajado”, el tipo de público que el teatro épico buscaría ejercitar (GS II-2: 532; OC II-2: 137) para oponerse a la “masa de hipnotizados” de la “teatrocracia” tradicional (GS II-1: 520; OC II-1: 124). La noción de *Auflockerung* aparece también en el ensayo sobre Hölderlin de 1914, en el que Benjamin señala que “[l]o poetizado consiste en un aflojamiento [*Auflockerung*] de la conexión funcional estricta y firme que impera en el poema (...)” (GS II-1: 106; OC II-1: 109). En este sentido, se podría decir que la *Auflockerung*, en el orden de la interpretación poética, es análoga a la función que, en el orden de la configuración poética, tiene la noción de *cesura*, de *interrupción contrarrítmica*, y que, en este contexto de análisis (el de la masa), deviene en una suerte *interrupción tecno-política*, en una *cesura* de la *masa compacta*.

Desde esta específica égida de análisis, si las revoluciones (y la lucha de clases) constituyen para Benjamin intentos de inervaciones, y, por lo tanto, disoluciones de la masa compacta (masa que adquiere justamente en ese proceso de *disolución* su conciencia de clase<sup>270</sup>), se puede concluir que la categoría de inervación es un acontecimiento inestable, un proceso móvil o *fluido* que, en tanto tal, no puede ser entendido (de forma semejante a la conclusión obtenida al reflexionar sobre la *zweite Natur*) desde el horizonte de una “naturaleza idealmente

---

<sup>269</sup> Es preciso recordar que el parágrafo XII, donde se reflexiona sobre la masa, pasa a conformar en la *fünfte Fassung* el parágrafo X; y en este, la categoría de masa se reemplaza por mercado [*Markt*], un cambio que en último término suprime la distinción, más sutil, que tiene Benjamin, a saber: la de masa y muchedumbre (o masa compacta). En la quinta versión, en otros términos, la única vía abierta que parece abrirse a la exhibición masiva es juzgada catastróficamente como mercantil, sin permitir contemplar otras variantes.

<sup>270</sup> En última instancia, se puede determinar que todo el estudio de Cavalletti se sustenta en lo estipulado por Benjamin en la nota del parágrafo XVII, esto en la medida que propondrá retomar el término clase, desde la perspectiva de Benjamin, para oponerse a la comprensión tradicional de tal categoría. No muy distante, en este específico sentido, es el intento de Rancière de pensar a los “sin parte” [*sans-part*] como clases que no son sino “disolución de las clases”, atendiendo a que su política (la de los “sin parte”) consiste esencialmente en un proceso de *desubjetivación* (término (solo en cierto sentido) afín al de *disolución*). Cf. J. Rancière 2007: 33.

entendida”. De tal manera, en cuanto disolución [*Auflockerung*], la categoría de inervación (y, con ella, la idea de revolución), es pensada por Benjamin, nuevamente (aunque desde otra perspectiva), en consonancia con su hipótesis de una *percepción variable*, *i.e.*, y en última instancia, de un cuerpo mutable y organizable técnicamente (específicamente por el sistema de aparatos).

Las dos perspectivas de análisis que (contrastándolas con la posición conservadora “esteticista”) se han analizado (a saber, la distinción entre primera y segunda naturaleza y la reflexión sobre la *Auflockerung*) con el fin de interpretar la categoría de inervación permiten determinar al menos tres hipótesis relevantes: en primer lugar, por la centralidad que posee para la comprensión sistemática de KZR, y por la delimitación que posibilita respecto a otras perspectivas interpretativas sobre la *antropotecnia*, la categoría de inervación merece ser entendida como un concepto técnico en el pensamiento de Benjamin. Y esto, a su vez, posee una consecuencia importante respecto de la recepción de KZR, a saber: que no es posible una comprensión *sistemática* del ensayo si no se tiene en cuenta la reflexión sobre la inervación, *i.e.*, si se considera como “canónica” la quinta versión publicada póstumamente, en la que tal categoría desaparece por completo.

En segundo lugar, y en términos más profundos, que la inervación sea pensada desde un horizonte de comprensión que entiende la corporalidad como una *estructura variable*, técnicamente configurada, implica que no es posible entenderla bajo nociones tales como “revitalización” o “restablecimiento”. En efecto, la idea de “revitalización” –término escogido por A. Weikert para traducir *Innervation* (EOA: 102)– presupone que hay una cierta corporalidad, ya dada, que puede “retornar”, *re-vitalizarse*, a potencias vitales primigenias. Esta perspectiva de análisis, cabe destacarlo, es hallable también (y con un énfasis particularmente intenso) en una exégesis de KZR muy consultada como es la desarrollada por S. Buck-Morss. Esta analista, en efecto, considerando que la comprensión de Benjamin de la experiencia moderna era “neurológica”, sostiene que la misión del cine, *i.e.*, la inervación, consistiría en “deshacer la alienación del *sensorium* corporal, restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales (...)” (2005: 171). De acuerdo a la misma autora, esta hipótesis será la que justifique, en último término, la inserción del cine por parte de Benjamin en el ámbito de lo que los griegos denominaban *estética*. Siguiendo siempre a Buck-Morss, en la medida en que la fantasmagoría es “an-estetizante”<sup>271</sup>, la inervación

---

<sup>271</sup> De acuerdo a Buck-Morss, el shock sería la esencia de esa experiencia tecnificada. El efecto del shock sobre el *sensorium* corporal sería embrutecedor, en cuanto paraliza la imaginación y la hace impermeable a la experiencia. Con la industrialización, el *sensorium* deviene así en un sistema *anestésico*. En apoyo de esta tesis, la autora muestra cómo

apuntaría por el contrario a *re*-estetizar la corporalidad, premisa que le permitirá esbozar una conclusión como esta: “Los sentidos preservan una huella incivilizada e incivilizable, un núcleo de resistencia a la domesticación cultural” (2005: 174)<sup>272</sup>.

Dicho esto, y atendiendo a lo expuesto al comienzo del presente apartado, no resulta ilícito señalar que Buck-Morss, contraviniendo toda la base conceptual de KZR sobre la *mutabilidad perceptiva*, piensa también desde una “naturaleza idealmente entendida” al momento de entender la inervación como *re*-establecimiento instintivo. A este respecto, es fundamental consignar que la apelación a las fuerzas instintivas y nerviosas (para pensar la política del arte) es puesta en cuestión explícitamente por el mismo Benjamin, específicamente en los estudios sobre Brecht, *i.e.*, en los estudios donde se formula la idea de *Auflockerung*, la “dis-tensión”, para oponerse a la tensión nerviosa del hipnotizado. De acuerdo a Benjamin, en efecto, el criterio para pensar el *epische Theater* ya no puede ser el “efecto nervioso [*Nervenvirkung*] sobre los individuos” (*GS* II-2: 527; *OC* II-2: 132).

En tercer y último lugar, es preciso señalar que, a pesar de fundamentar su teoría en la *mutabilidad* y *configurabilidad técnica* de la percepción, el término elegido por Benjamin (como se indicó *supra*) al momento de tematizar la inervación es el de “adaptación” [*Anpassung*]: la “meta de las revoluciones” —recuérdese— es la de acelerar la “adaptación” con el sistema de aparatos. Este término (traducible también como “reajuste”) presenta, a nuestro entender, al menos dos complicaciones: en primer lugar, presupone una suerte de *sincronía* alcanzable entre aparato y percepción, aserto que oblitera el carácter procesual, inestable y fluido, del proceso de configuración técnico-perceptivo; en segundo lugar, la idea de *adaptación* posibilita precisamente el tipo de lecturas referidas *supra*, que presuponen una corporalidad estable, un núcleo instintivo que, más que modificarse, debe “simplemente adaptarse”, hacer ajustes, en esas fuerzas naturales predadas.

---

diversas técnicas médicas fueron brazos ejecutivos de un vasto proceso de manipulación corporal en el siglo XIX, en el que, cabe destacarlo, surge como técnica sofisticada la anestesia, prescrita esencialmente para combatir la neurastenia, enfermedad descrita muchas veces, según Buck-Morss, en los mismos términos que Benjamin describe la experiencia del shock en la vida moderna (cf. S. Buck-Morss 2005: 191 y ss.). Otras referencias de interés sobre la anestesia como fenómeno socio-político pueden consultarse en A. Brossat (2008).

<sup>272</sup> En una nota, Buck-Moss añade esta hipótesis: “La sociabilidad no es una categoría histórico-cultural, sino parte de nuestra naturaleza. Al menos eso debe concedérsele a la sociobiología, y a Marx y a Aristóteles, para el caso” (2005: 174).



Considerando este último punto, se podría determinar que Benjamin se habría (y nos habría) ahorrado diversas dificultades (específicamente las expuestas *supra*) de haber escogido otra noción para pensar la inervación, un término que, no presuponiendo una sincronidad (o estabilidad) entre aparato y percepción, permitiera al mismo tiempo enfatizar el fundamento de su doctrina, *i.e.*, la variabilidad perceptiva. A nuestro juicio, un término como *metamorfosis* [*Verwandlung*] podría haber cumplido cabalmente estos rasgos, particularmente el énfasis en el carácter *dinámico* de los procesos de *inervación*. La categoría de metamorfosis, por lo demás, constituye el meollo de otra de las reflexiones más profundas sobre la masa, a saber, la emprendida por Canetti en *Masse und Macht*. El propio Canetti, cabe destacarlo, ofrecerá en uno de sus célebres *Aufzeichnungen* una idea particularmente decidora para cuestionar, mediante la idea de *Verwandlung*, la noción de adaptación. En efecto, habiendo señalado que sería de gran utilidad estudiar el comportamiento imitativo de los primates respecto a otros animales, Canetti dirá lo siguiente: “Con muchas tentativas de este tipo, se colmaría un poco el concepto vacío de imitación y tal vez descubriríamos que se trataba siempre de una metamorfosis, y no solo de una “adaptación”, y que la “adaptación” era simplemente el resultado de metamorfosis poco hábiles y que no salieron del todo bien” (2008: 44)<sup>273</sup>.

Hecha esta observación, lo que resta preguntarse es lo siguiente: ¿de qué modo, según Benjamin, es posible alcanzar una inervación, *i.e.*, una adaptación (o una metamorfosis, si seguimos a Canetti) efectiva respecto al sistema de aparatos? En otros términos, ¿qué estrategias puede desplegar el arte para acometer esa tarea de *interacción armónica* con el sistema de aparatos? Si el último bloque escritural de KZR está dedicado a la idea de “recepción en la dispersión” es precisamente porque, según Benjamin, es en este nuevo modo perceptivo donde están cifrados los problemas estético-políticos decisivos de su contexto epocal.

---

<sup>273</sup> La categoría de *metamorfosis* es entendida por el propio Canetti como cifra fundamental de su reflexión teórica. Una exégesis relevante de este problema puede verse en la investigación sobre Canetti emprendida por Y. Ishaghpour (1990). Por otro lado, es menester señalar que la metamorfosis es un motivo importante también en Jünger, aunque, a partir de lo que se ha venido argumentando, desde una perspectiva ciertamente distinta. Esto último puede evidenciarse atendiendo a lo siguiente: en 1993, Jünger publicará para el catálogo de la Bienal de Venecia un escrito titulado “*Gestaltwandel*”, término que, a nuestro juicio, debería traducirse no por metamorfosis sino por *Transfiguración*, atendiendo al hecho de que *Gestalt* es un término técnico en Jünger, a saber: la *Figura* como creadora del acontecer metafísico-histórico. En consonancia con esto último, en su ensayo para la Bienal Jünger no está pensando en la *metamorfosis* de la masa, sino más bien, y apoyándose en el teólogo Leopold Ziegler, en la “Transfiguración” de lo sacro. Cf. E. Jünger 2003: 295 y ss.

## 7.2. Ejercitación de la percepción cinemática: sobre la recepción en la dispersión

En el escrito fragmentario *Einbahnstraße*, redactado en 1928 y dedicado a revolucionaria letona Asja Lācis, Benjamin aborda a través de sesenta fragmentos referidos a espacios y circunstancias urbanas, y de un modo que es posible referir como alegórico<sup>274</sup>, múltiples y diversos temas –como la destrucción del patrimonio cultural, la nueva figura del paseante, la configuración urbana de la ciudad, entre otros– que posteriormente retomará en obras tales como *KZR*, *ÜG* o *PW*. Las observaciones cotidianas, las evocaciones de la infancia, los chistes, los sueños y los aforismos del conjunto se suceden, en términos formales, sin la pretensión totalizante de constituir un sistema unitario<sup>275</sup>, empleando, como señaló certeramente E. Bloch, la operación del fotomontaje (2019: 335). A este respecto, el primer fragmento del volumen, titulado “Gasolinera”, resulta especialmente significativo, atendiendo a su carácter autorreflexivo y por cuanto puede considerarse como una *poética* no solo de *Einbahnstraße*, sino también del proceder filosófico amplio desplegado por Benjamin, particularmente en *PW*. De acuerdo a Benjamin:

La actividad literaria relevante solo se puede dar cuando se alterna del modo más estricto la acción y la escritura, al cultivar esas modestas formas que corresponden a su influencia en las comunidades más activas mejor que el ambicioso gesto universal del libro: a saber, las octavillas, los folletos, los artículos en revistas, los carteles. (*GS* IV-1: 85; *OC* IV-1: 25).

---

<sup>274</sup> Considerando que tiene como trasfondo conceptual el estudio sobre el *Trauerspiel* (*UdI*), se puede determinar que *Einbahnstraße* es alegórico en cuanto Benjamin ha descubierto en la alegoría, específicamente en la escritura fragmentaria, rasgos que entiende como decisivos para incidir políticamente en su contexto epocal.

<sup>275</sup> En términos compositivos, *Einbahnstraße*, que ciertamente se inspira en procedimientos vanguardistas de comienzos de siglo (cf. E. Bloch 2019: 334), no es distante de algunas de las ideas que diversos teóricos contemporáneos y de décadas posteriores desarrollarán acerca de la escritura ensayística. En “El ensayo como forma” [*Der Essay als Form*] de 1958, Adorno, *v.gr.*, afirmará de manera categórica el potencial crítico y antisistémico del ensayo en contra de cierto modo de producción de conocimiento propio de la “razón instrumental”: “el ensayo tiene en cuenta la conciencia de “no identidad”, aun sin expresarla siquiera; es radical en el “no radicalismo”, en la abstención de reducirlo todo a un principio, en la acentuación de lo parcial frente a lo total, en su carácter fragmentario” (1962: 19). Esta correspondencia encuentra quizás su más clara expresión en el irónico fragmento de Benjamin titulado “Material didáctico”, el cual lleva como subtítulo “Principios del mamotreto, o: del arte de componer libros gruesos” (*GS* IV-1: 104; *OC* IV-1: 44).

La “eficacia operativa” que Benjamin proyecta en la producción de textos de manera desperdigada y en la emisión de opiniones que logren socializarse masivamente, así como la mirada errante del paseante urbano que se analiza (y despliega *performativamente*) en el texto, permiten inferir el lugar preponderante que ocupa el concepto de *dispersión* en el pensamiento estético-político de Benjamin y afirmar, por lo tanto, la relevancia de *Einbahnstraße* como obra en que se prefigura su específica reflexión en torno a dicho concepto. Ahora bien, es menester consignar que la distracción moderna (que, como veremos *infra*, es conveniente traducir como “dispersión” en el caso de Benjamin) es una preocupación a la que atenderán con suficiente énfasis tanto Benjamin como muchos otros de sus contemporáneos, análisis que es preciso referir sucintamente para introducir y ayudar a esclarecer la especificidad del concepto de dispersión benjaminiano, específicamente el que se conceptualiza, ya sistemáticamente, en KZR.

Al igual que Benjamin, Kracauer no disimuló su admiración por la perspectiva de trabajo abierta por Simmel, específicamente por la atención puesta a los acontecimientos singulares y concretos para, desde allí, postular propuestas teóricas de carácter más general<sup>276</sup>. Influidor intensamente por esta metodología, Kracauer indagará profusamente la vida sociocultural germana en una vasta obra que abordará (diferenciándose así de muchos de los teóricos de la época) desde fenómenos urbanos, tales como el trabajo, el ocio, los avisos publicitarios o los *magazines*, hasta obras literarias, artísticas, cinematográficas y filosóficas de su tiempo. En relación al tema que aquí nos interesa, Kracauer publicará en 1926, en el *Frankfurter Zeitung*, el artículo “Culto de la distracción” [*Kult der Zerstreuung*], un breve estudio en el que, analizando la relación de las masas con los grandes espectáculos cinematográficos berlineses, determinará que, con enormes parafernalias teatrales, se prepara la presentación de las películas al punto de que estas dejan ya de valer por sí mismas y pasan a ser la “coronación de una especie de revista que no tiene ningún respeto a sus propias condiciones de existencia” (2006: 222).

Ahora bien, a pesar de que el estudio de Kracauer se concentre en criticar el “coqueteo con el teatro” de dichos espectáculos —los cuales, en última instancia, cancelan tanto la potencia de la ilusión cinematográfica como su vocación estética y social—, uno de los aspectos más

---

<sup>276</sup> En su ensayo dedicado a Simmel, Kracauer se refiere de esta manera a la mirada sociológica analítica de quien fuera su profesor: “Simmel nunca formula actos del pensamiento que no estén fundados en una experiencia de percepción y que, por tanto, no se pudiesen realizar en una experiencia semejante. Siempre traza bosquejos de lo que ha visto; en el fondo, todo su pensamiento no es más que un aprehender objetos por medio de la mirada” (2009a: 162).

significativos del artículo radica en la configuración *ambivalente* de su concepto de distracción. Pues, en efecto, Kracauer entiende, en primer lugar, que los espectaculares preparativos que precedían a la proyección de los filmes suscitan una intensa serie de excitantes “presiones” sobre la percepción, impidiendo así la más mínima reflexión (2006: 219). En segundo lugar, sin embargo, Kracauer determina que el despliegue de la exterioridad como mecanismo de la distracción cumple una función moral, *i.e.*, representar el desorden o la confusión social para conservar en la memoria del público “esa tensión que precede al necesario vuelco” (2006: 220) y, por consiguiente, corresponder al presentimiento de que todo el malestar contenido de las masas puede estallar espontáneamente de un momento a otro. Kracauer enfatiza, no obstante esto último, que la mayoría de estas “obras de arte total de los efectos”, pese a los juegos de iluminación, la autonomía de la orquesta y el resplandor del ballet, suelen carecer de un fin movilizador y, en definitiva, generan la perpetuación de estilos pasados de moda, o bien, un aletargamiento reaccionario sobre una masa que “se deja narcotizar fácilmente” (2006: 223).

En términos generales, se puede determinar que el enfoque de Kracauer, aunque se acerca en determinados momentos al problema psicofisiológico de la percepción, es eminentemente cultural y está fundamentado en gran medida en una tesis de corte mecanicista, para la cual “el ornamento de masas es el *reflejo* de la racionalidad anhelada por el sistema económico dominante” (2008a: 56, énfasis añadido). A pesar de esto, como recién se indicó, Kracauer sugerirá en distintos pasajes que los medios de distracción no deben analizarse de manera homogénea ni son *per se* censurables, tal como pretende cierta crítica elitista; por el contrario, Kracauer reconocerá su legitimidad e incluso elevará a las formas ornamentales modernas por encima de las formas pasadas, debido a su actualidad o “grado de realidad” (aun cuando las primeras pierdan indefectiblemente su significado en el futuro). Asumiendo esta premisa, las reflexiones de Kracauer sobre los puestos de revistas, las *Tiller Girls*, los carteles luminosos o los *best sellers* buscarán pensar, en el fondo, no al pueblo (como entidad preestablecida) sino a la masa específicamente metropolitana<sup>277</sup>, sujeta simultáneamente al sistema del trabajo asalariado y al ocio y el entretenimiento por causa de la taylorización de la vida (cf. K. Witte 2008: 133). En última instancia, Kracauer entenderá que no se trata ni de eludir ni de suprimir el ornamento y el efecto de distracción para transformar la sociedad, puesto que tal propósito consistiría en una “fuga de la realidad”. En lugar de ello, en su célebre ensayo “*Das*

---

<sup>277</sup> Sobre esta problemática resulta particularmente decidora la investigación de H. Reeh (2005).

*Ornament der Masse*”, de 1927, afirmará que es preciso avanzar *a través* del ornamento para que éste desaparezca y la vida pueda asumir sus rasgos (cf. S. Kracauer 2008a: 65) a la manera de una síntesis que supere la taylorización de la subjetividad que se hace para él evidente, *v.gr.*, en el maquínico baile de las *Tiller Girls*.

Kracauer y Benjamin comparten ciertamente un modo de proceder, un modo que M. Jay (1988: 79) entenderá como un énfasis “micrológico”, *i.e.*, una mirada de profunda suspicacia a las pretensiones holísticas. Esto cobrará una expresión elocuente en la recensión que realiza el propio Kracauer, en 1928, de *Einbahnstraße* y del libro sobre el *Trauerspiel* (UdI). En efecto, en “*Zu den Schriften Walter Benjamins*”, Kracauer caracteriza la perspectiva monádica de Benjamin del siguiente modo: “es la posición contraria al sistema filosófico que se quiere asegurar gracias a los conceptos universales del mundo, es decir, la posición contraria a las generalizaciones abstractas como tales” (2009b: 163). El francfortés afirmará, además, que los procedimientos exegéticos de Benjamin evidencian intenciones teológicas en la medida en que sus asertos teóricos y la selección de sus materiales no parece responder a la idea de progreso (que considera los textos del presente como superación o cancelación de los textos del pasado), sino más bien a una lógica en la que la multiplicidad discontinua y el orden atemporal de las ideas se dan cita en “en el turbio medio de la historia” (2009a: 163). En la misma recensión, esta vez refiriéndose específicamente al tema de la distracción en *Einbahnstraße*, Kracauer argumenta (en un aserto que nos parece decisivo) que Benjamin quiso evidenciar no solo la estructura discontinua del tiempo y del espacio de la ciudad moderna sino también anunciar “el fin de la época individualista, ingenuamente burguesa” (Ibíd.: 168), que exhibe una subjetividad ávida de distracción<sup>278</sup>.

Por otro lado, es preciso mencionar que en *Herencia de esta época* [*Erbschaft dieser Zeiter*] (1935/1962), Bloch llevará a cabo durante su exilio un extenso análisis cultural principalmente sobre las vanguardias artísticas, pero también sobre la pequeña burguesía —según sus palabras— “polvorienta” e individualista y el paulatino fortalecimiento del fascismo en la sociedad alemana. En relación al específico tratamiento que realiza del fenómeno de la distracción, huelga decir que en Bloch, a diferencia de los estudios de Kracauer, dicho concepto constituye menos un *efecto* de

---

<sup>278</sup> Esta caracterización de la subjetividad moderna determinada preferentemente por la distracción será fuertemente discutida por J. Crary en *Suspensions of perception*. En este trabajo, Crary afirma que parte del legado de Simmel, Adorno, Kracauer y Benjamin “(...) ha sido la descripción de la modernidad como un proceso de fragmentación y destrucción, en el que las formas premodernas de completitud e integridad quedaban irremediabilmente rotas o degradadas a través de reorganizaciones tecnológicas, urbanas y económicas” (2008b: 55). Se abordará un poco más adelante esta exégesis de Crary. Cf. también al respecto A. Ferrer y F. J. Hernández (2017).

los mecanismos de entretenimiento o evasión que una marca que designa todo un período de la *Weimarer Republik*, al menos desde 1924 a 1929. De acuerdo a Bloch, durante estos años se puede apreciar cómo la pauperización de la vida de las clases medias se desarrolló de la mano de una creciente necesidad de entretenimiento vacío<sup>279</sup>, cursi, o bien, retrógrado, que les permitía configurarse una *falsa conciencia* al servicio de la reacción:

Los trabajadores están en contra de lo que les pasa. En cambio, el empleado corresponde plenamente a la imagen que se hacen de él los señores, la imagen que él mismo les deja hacerse de él. [...] El cuello de su camisa de día y la distracción barata de la noche puesta a disposición les hace sentirse como burgueses. Con un espíritu cumplidor, sin nada que criticar, exhiben su orgullo por la patria. En las ciudades pequeñas, viven basándose únicamente en el ayer; en las grandes tienen además los desfiles, el gozo del relumbrón. De ese modo dejan de ser gente limitada y de pocos recursos, no siguen siendo moho polvoriento, sino que se sienten individuos nuevos, cuando en realidad están fuera de sí mismos, distraídos. Se dejan entretener por el cine o por la raza para no tener que unirse. (2019: 45).

Estos años de distracción que conforman un bloque social acrítico corren en paralelo con lo que Bloch llamará *embriaguez*, noción con la cual busca denunciar el conjunto de estrategias de adoctrinamiento y apropiación ideológica del nazismo. La siguiente aseveración es particularmente decidora al respecto: “la *distracción* solo ha pescado en aguas revueltas, la *embriaguez* pesca en aguas caóticas que son mucho más ambiguas y están mucho más cargadas al mismo tiempo” (2019: 154). Asumiendo esta perspectiva histórica, una de las tesis fundamentales de Bloch consistirá en mostrar que el montaje ideológico fascista, que oblitera las diferencias de clase y despliega una propaganda patriótica sin precedentes, debió ser precedido por una vida *predispuesta* por el modelo de producción capitalista; un modelo en el que se potencia la avidez de entretenimiento en los cafés, las películas y los parques de atracciones, con la finalidad última de poder dividir a las clases pauperizadas, poniendo a unos contra otros. La seducción de estos espacios, siguiendo siempre a Bloch, provocará que el asalariado comparta ahora todo con el

---

<sup>279</sup> En este punto específico, es posible emparentar el interés de Bloch por la vacuidad con la importancia que le asigna a su vez Kracauer, pues, para este último, el vacío no sería sino un signo de la taylorización de la vida: “el sufrimiento metafísico de la falta de un sentido superior en el mundo, el sufrimiento de su existencia en el espacio vacío, es el que convierte a [quienes esperan] en compañeras de infortunio” (2008c: 111).

proletario –i.e., preocupaciones, apuros e incertidumbres– con excepción de la clara “conciencia de su condición”. Desde esta égida de análisis, Bloch capitalizará su reflexión con la siguiente fórmula: “de día ha de haber tedio, de noche una evasiva fuga” (2019: 48).

En 1966, Bloch publicará la semblanza “Recuerdos de Walter Benjamin” [“*Eirinnerung*”], en la que se referirá, entre otros muchos aspectos, a los diversos temas sobre los cuales conversaba con Benjamin y, más específicamente, a la afinidad que ambos tenían en cuanto a la manera de mirar y valorar los detalles, lo nimio o aquello que suele ignorarse (algo compartido, como se consignó *supra*, también por Kracauer). La “apreciación de lo periférico” que le atribuye a Benjamin provendría, según Bloch, de:

[una] mirada única para el detalle significativo, para lo que queda al margen, para esos elementos nuevos que surgen, en el pensamiento y el mundo, de la irrupción desacostumbrada e impredecible de las cosas individuales, de las cosas que se salen de lo normal, y que merecen por ello una atención especial, incisiva. (2011: 25).

La caracterización de este método “micrológico-filológico” resultará correspondiente también con la caracterización que haga Bloch de *Einbahnstraße* como un “trabajo” que dispone sus asertos filosóficos “detrás del cristal de un escaparate”, como una suerte de “tienda filosófica” cuya “(...) forma es la de una calle en la que están yuxtapuestas las casas y las tiendas en las que nuestras ideas están en despliegue” (2019: 334). Siguiendo siempre a Bloch, en la escritura de Benjamin se pondría en marcha un *montaje* que no sirve a los fines del fascismo o que no coincide con el individualismo burgués, y esto por una razón muy específica, a saber: porque en su obra concurren muchos *yoes* que le permiten mirar el mundo con un profundo sentido de novedad y “ver con gran precisión, a través de su prisma, lo que es estrictamente periférico y singular ocupando la posición central” (2011: 27).

Las reflexiones de Benjamin sobre la dispersión (término, como se consignó *supra*, traducido muchas veces como distracción), como se hace patente en las consideraciones emprendidas hasta el momento, no surgen evidentemente desde la nada, puesto que se insertan y son expresión de un intenso debate sobre las transformaciones sociohistóricas que afectaban Europa al menos desde mediados del s. XIX. De todos modos, si bien Benjamin comparte con

muchos de sus coetáneos (específicamente con los análisis referidos de Kracauer y Bloch) la idea de que la dispersión (o distracción) es un fenómeno epocal nuevo que, al mismo tiempo, exige reflexionar sobre el propio quehacer filosófico, lo cierto es que tales análisis se pueden y deben diferenciarse. En primera instancia (más allá de las *afinidades metodológicas* que Kracauer o Bloch dicen compartir con Benjamin), se hace patente, y considerando incluso únicamente *Einbahnstraße*, que la reflexión de Benjamin, a diferencia de la planteada por Bloch, es mucho más receptiva a los rendimientos *político-cognitivos* que posee el fenómeno de la dispersión.

En segundo lugar, aunque la posición de Kracauer resulta ciertamente ambivalente, en cuanto en tanto detecta también una potencia crítica en la distracción, lo cierto es que sigue entendiéndola como un fenómeno socio-cultural, *i.e.*, sin ahondar exhaustivamente en la incidencia que pueden tener los “nuevos medios” en términos de *reestructuración perceptiva*. Kracauer, dicho de otro modo, no condenará los nuevos medios “evasivos”, pero seguirá pensando en última instancia (aunque sea su potencial “fuerza crítica”) a partir de categorías (perceptivas) heredadas, que no se entienden (*psicofisiológicamente*) como variables. Y será precisamente este problema, el de la dispersión como *nueva modalidad perceptiva*, lo que Benjamin intentará reflexionar. En un fragmento de la  *fünfte Fassung*, Benjamin se refiere a G. Duhamel como alguien que no comprendiendo nada de la importancia social del cine, sí comprende parcialmente su “estructura” (KZR: 244; EOA: 91). Invertiendo esta caracterización, se podría señalar entonces que, desde la perspectiva de Benjamin, Bloch y Kracauer han estudiado muy hondamente los alcances sociopolíticos de la dispersión, pero lo han hecho escasamente sobre la nueva *estructura perceptiva* que los aparatos han hecho emerger<sup>280</sup>. Sin embargo, y como se verá inmediatamente, es preciso destacar que esta perspectiva de análisis (*psicofisiológica y tecnoestética*) no es hallable en *Einbahnstraße*, puesto que Benjamin la desarrollará sistemáticamente únicamente en KZR<sup>281</sup>.

---

<sup>280</sup> Benjamin se refiere a Kracauer en uno de los fragmentos de la *erste Fassung* de KZR como un crítico que, a pesar de su carácter “progresista”, está concentrado primordialmente en “el efecto dañino que la producción de cine burguesa tiene sobre la conciencia de clase proletaria” (KZR: 159; EOA: 126). A nuestro entender, está crítica apunta justamente a la poca atención puesta por Kracauer en la problemática psicofisiológica de la percepción. Aunque no es posible abordarlo aquí con detenimiento, sería de interés analizar en este contexto la problemática recepción que tuvo, tanto en Benjamin como en Adorno, el estudio de Kracauer sobre el arte “popular” de Jacques Offenbach. Cf. al respecto Adorno-Benjamin 1998: 184-188 y S. Kracauer (2015).

<sup>281</sup> Es preciso señalar, en este mismo sentido, que si bien Benjamin no evalúa en términos degradantes a la dispersión en *Einbahnstraße*, lo cierto es que, como *categoría técnica*, aún no cumple un rol destacado en la filosofía temprana de Benjamin. Esto se hace evidente si se considera, como ha señalado certeramente H. Eiland (2010: 54), que en textos redactados pocos años más tarde, como “Teatro y radio”, de 1932, o *DAP*, de 1934, Benjamin entiende la *Zerstreuung*



Como ha sucedido con casi la totalidad de los conceptos fundamentales para esclarecer el problema de la *potencia política de la imagen técnica* (como, *v.gr.*, aura, aparato e inervación), la categoría de dispersión obtendrá recién en *KZR* un tratamiento exhaustivo y sistemático. Siguiendo la estructura propuesta en el capítulo precedente, la dispersión es tratada en el último bloque estructural de *KZR*, luego de haber i) abordado, en un primer bloque, y como análisis *propedéutico*, el problema de la percepción aurática, para pasar luego, ii) en un segundo bloque, al análisis de la *variabilidad perceptiva* y la necesidad de *ejercitar* o configurar (*técnicamente*) un nuevo tipo de percepción. Habiendo ganado estos fundamentos, Benjamin ya puede, iii) en el tercer y último bloque del estudio, determinar, en primer término, que la finalidad de dicha ejercitación es lograr la *inervación* del colectivo y, en segundo término, mostrar que tal inervación puede ser conseguida si, *a través del cine*, se logra potenciar una “percepción táctil”, la que Benjamin referirá precisamente con la categoría de “recepción en la dispersión”. El problema de este nuevo tipo de percepción es analizado por lo tanto en la parte final de *KZR*, específicamente en los párrafos que van del XV al XVIII.

Con miras al análisis de la estructura y rasgos de la “recepción en la dispersión” [*Rezeption in der Zerstreung*], Benjamin se aboca, en primer lugar, a estudiar lo que califica como un “cambio cualitativo”, efectuado por el cine, en el comportamiento de las masas respecto del arte. En el párrafo titulado “Recepción de la pintura” [*Rezeption von Gemälden*], Benjamin determina, en efecto, que la reproductibilidad cinematográfica modifica el comportamiento de las masas con el arte en la medida en que las reacciones individuales del espectador están condicionadas por su “masificación inmediata”. En otros términos, son reacciones que “se supervisan al manifestarse” (*KZR*: 129; *EOA*: 82), cuestión que tendrá una consecuencia social decisiva, a saber: el posibilitar la coincidencia, en el receptor, entre la “actitud examinadora” (lo que se analizó *supra* como “*Testleistung* del *Testleistung*”) y la “actitud de disfrute”<sup>282</sup>. Este hecho —la recepción (y supervisión) colectiva simultánea— sería particularmente difícil en el caso de la pintura, ya que, según Benjamin, esta se expone ante la masa “en cierto modo contra su propia naturaleza” (*KZR*: 129; *EOA*: 83). Para apoyar esta hipótesis, Benjamin argumenta que la pintura —primero en la iglesia y en los monasterios de la edad media, y luego en las cortes y principados— se expuso socialmente

---

con el uso más tradicional de “entretenimiento”, y en oposición a la “pedagogía” del teatro épico. Cf. al respecto *GS* II-2: 695; *OC* II-2: 309.

<sup>282</sup> Desde esta perspectiva, Benjamin extrae una consecuencia crucial, a saber: “mientras más disminuye la importancia social de un arte, más se separan en el público —como se observa claramente en el caso de la pintura— la actitud de disfrute y la actitud crítica” (*KZR*: 129; *EOA*: 82).

solo de forma gradual, y, asimismo, por “mediación jerárquica”. De acuerdo a Benjamin, lo decisivo es que pese a estos intentos de “exponibilidad masiva”, no habría sido posible para la pintura lograr que las masas pudieran (auto)supervisarse (KZR: 130; EOA: 83).

Habiendo indicado que la *función social* decisiva del arte es la de ejercitar una interacción concertada (*inervación*) entre el hombre y los aparatos, Benjamin señala entonces que un primer modo a través del cual el cine podría lograr esa inervación es justamente mediante la autosupervisión de las masas, *i.e.*, mediante la capacidad del cine de hacer “exponible la exponibilidad”. Pero el cine, siguiendo a Benjamin, podría concretizar la inervación también mediante otra vía, a saber: la ejercitación de una nueva percepción del entorno. Aparte de “exponer la exponibilidad”, en efecto, el cine puede inervar al colectivo mediante procedimientos tales como las ampliaciones y los ralentíos, operaciones que, en último término, permiten visualizar cosas nunca antes vistas, abriendo con ello un “espacio de juego” [*Spielraum*] mucho más vasto: “Con las ampliaciones –dice Benjamin– se expande el espacio; con las tomas en cámara lenta, el movimiento” (KZR: 130; EOA: 86)<sup>283</sup>. La percepción ejercitable por el aparato cinematográfico [*Apparat*] (que hemos denominado aquí como *percepción cinemática*) reestructura, por lo tanto, la *trama espacio-temporal* que el aparato perceptivo [*Wahrnehmungsapparat*] puede captar. Dicho de otro modo, el cine puede relevar la trama espacio-temporal que, al comienzo de KZR, se entendió como ínsita al aura, a saber, una trama irrepetible, única y distante, y que puede (y debe) ser reemplazada por otros indicadores espacio-temporales (de signo inverso), a saber: por la repetibilidad, multiplicidad y fugacidad.

Los procedimientos que el aparato cinematográfico ejecuta respecto al espacio-tiempo –como, *v.gr.*, interrumpirlo, extenderlo, magnificarlo o minimizarlo, entre otros– permiten captar nuevos aspectos de lo real, o, mejor dicho, *otro real*, pues, siguiendo a Benjamin, “una es la naturaleza que se dirige al ojo y otra la que se dirige a la cámara” (KZR: 131; EOA: 86). Bajo esta égida de análisis, Benjamin formula entonces, para referir específicamente esta *potencia perceptiva sobre el entorno* que puede ejercitar el cine, la categoría de “inconsciente óptico” [*Optisch-Unbewusstes*]: si el psicoanálisis –dice Benjamin– permitió adquirir la experiencia de lo “pulsional

---

<sup>283</sup> Benjamin hace aquí una precisión importante, a saber: que con la apertura del inconsciente óptico “(...) no se trata solamente de una simple precisión de algo que “de todas maneras” solo se ve borrosamente, sino que en ella se muestran más bien conformaciones estructurales completamente nuevas de la materia (...)” (KZR: 130; EOA: 86). La frase “de todas maneras”, enfatizada por el propio Benjamin, apunta, a nuestro entender, al presupuesto errado de una percepción psicofisiológica estable.

inconsciente”, el cine podría otorgar la experiencia de lo “visual inconsciente” (KZR: 131; *EOA*: 86-87)<sup>284</sup>.

El cine, en síntesis, posibilita la *inervación* del colectivo a través del inconsciente óptico y mediante el *Testleistung del Testleistung* (aspectos que se habían estudiado, desde otra perspectiva, en el capítulo anterior). Estos dos caracteres, en último término, son para Benjamin los mecanismos más decisivos de un tipo de “obra artística” que, precisamente por la potencia política de esos rasgos, puede escapar de las determinaciones y los marcos de legibilidad tradicionales del arte (y, en este sentido, más que de “obra de arte” habría que hablar de una práctica o una operación *tecnoestética*)<sup>285</sup>. Asumiendo este conjunto de lineamientos teóricos, Benjamin pasará a argumentar, ya en el parágrafo XVIII, que determinadas “obras” suscitan un tipo de “recepción contemplativa”, mientras que otras, como las “prácticas” del dadaísmo, y más intensamente el cine, suscitan una “recepción en la dispersión”. En otros términos, un tipo de percepción (distanciada) posibilita el arte (tradicional), y otro tipo de percepción distinta (repetible, cercana, fugaz) podrían posibilitar las prácticas vanguardistas, y, dentro de estas, con mayor intensidad el aparato cinematográfico. Siguiendo a Benjamin, ante una película resultaría

---

<sup>284</sup> El concepto de “inconsciente óptico” es usado por primera vez por Benjamin en su reseña al libro de fotografías de K. Blossfeldt *Urformen der Kunst: Photographische Pflanzenbilder*. Como se indicó en la primera parte del presente estudio, Benjamin valora el trabajo de Blossfeldt por la reflexión que suscita en torno a la técnica, y no, como Bataille (quien también analizó tales fotografías), por la profanación que las flores efectuaban en torno a las convenciones eróticas. Benjamin, en efecto, aprecia a Blossfeldt por su carácter técnico-científico, y no por su “artisticidad”, algo que también declara en *KGP* en torno al mismo autor (*GS* II-1: 383; *OC* II-1: 400). En último término, esto supone que la noción de *inconsciente óptico* no está pensada en oposición al potencial cognoscitivo, sino, muy por el contrario, como una ampliación de la reflexión científica. El propio Benjamin, en el parágrafo XIII de la *finfte Fassung*, señala, luego de sugerir que el cine es una suerte de extensión de la *Psicopatología de la vida cotidiana*, que “una de las funciones revolucionarias del cine será llevar a que sean reconocidas como idénticas la utilización artística y la científica de la fotografía (...)” (*KZR*: 239; *EOA*: 85). Como comentario adicional, resulta interesante mencionar que J. Rancière, en un trabajo titulado *El inconsciente estético*, ha intentado mostrar que el descubrimiento freudiano del inconsciente está determinado por una suerte de inconsciente previo, abierto por el “régimen estético del arte”, que habría llevado a primer plano aspectos de lo real que escapaban de la percepción tradicional. Atendiendo a lo indicado anteriormente, se podría conjeturar que, para Benjamin, ese “inconsciente estético” que refiere Rancière, del mismo modo que el freudiano, está posibilitado más bien por el inconsciente (óptico) configurado por los aparatos técnicos. En otros términos, si Benjamin cuestionó la *camera obscura* de Marx a partir de otro aparato técnico (la fantasmagoría), no es ilícito pensar en un análisis semejante en torno a Freud y su *block mágico* [*Wunderblock*]. Se trata, evidentemente, de algo que no formuló ni intentó desarrollar así explícitamente Benjamin. Un análisis relevante sobre Freud como “teórico medial” puede verse en Th. Elsaesser (2011). Por su parte, sobre la relación de las vanguardias con el inconsciente óptico resulta relevante el estudio de R. Krauss (1997).

<sup>285</sup> La refutación de la “artisticidad” es apreciable, por otro lado, en el apoyo que otorga Benjamin al hecho de que en Rusia el arte sea comprendido más desde la estadística que desde la estética (*GS* II-2: 747; *OC* II-2: 363). La crítica a la artisticidad es hallable también en la defensa que Benjamin, apoyándose en Valéry, realiza de la yuxtaposición de saberes en el “arte” de Da Vinci (*KZR*: 239; *EOA*: 85). Es decidor recordar al respecto que, en el *De pictura*, el florentino entiende que “la pintura es filosofía”, a sabiendas de que ambas tendrían por finalidad el análisis del movimiento (L. da Vinci 1998: 40).

imposible mantener la “actitud contemplativa” que se tendría, *v.gr.*, ante un poema de Rilke (KZR: 135; EOA: 90).

En último término, la (auto)supervisión inmediata que posibilita el cine, así como su apertura del inconsciente óptico, Benjamin las reúne, o *sintetiza*, mediante la categoría de *recepción en la dispersión*, entendida como una percepción nueva, propia de aquellas obras ejecutadas a partir de categorías o preceptos distintos a los surgidos en los tradicionales marcos de comprensión del arte; aquellos referidos justamente en el *Vorwort* de KZR y comprendidos por el propio Benjamin como parte del “arsenal de la estética burguesa” [*Arsenal bourgeoisier Ästhetik*] (GS II-2: 751; OC II-2: 368).

En un estudio sobre la distracción (contenido en su estudio *El arte más allá de la estética*), el teórico del arte P. Osborne ha destacado que el término alemán *Zerstreuung* resulta particularmente interesante, en la medida en que puede referir, por un lado, “el fenómeno psicológico de la distracción” o, también, y de forma antitética, “el principal objeto de la atención descentrada: el entretenimiento” (2010: 246). Desde esta perspectiva, Osborne sugiere que el término empleado por Benjamin puede servir ya sea para poner en cuestión el *entretenimiento* como *disciplina social* (la inmersión contemplativa del espectáculo) o para referir esa misma disciplina, en la medida en que “(...) la distracción está profundamente implicada en su exigencia [la del espectáculo] de este especial tipo de atención [contemplativa]” (2010: 247). Como se intentará mostrar inmediatamente, el análisis de Osborne (cercano en esto a Adorno y también a Crary), al sustentarse en la oposición entre distracción y atención, soslaya un aspecto fundamental de la filosofía de Benjamin, a saber: la *cualidad táctil* que le es ínsita a la “recepción en la dispersión”. Y será justamente esta omisión, a nuestro entender, el que impedirá, desde una posición en última instancia conservadora, apreciar lo que efectivamente se juega al evaluar el potencial político de la imagen técnica. Para avanzar en esta dirección es preciso, sin embargo, ahondar en otros aspectos de la reflexión desplegada en KZR.

Habiendo sintetizado con el concepto de “recepción en la dispersión” las modalidades de ejercitación política de la percepción que suscita el cine, Benjamin ya está en condiciones de delimitar sistemáticamente tal categoría. En primer término, Benjamin indicará que una película, específicamente por sus operaciones —como, *v.gr.*, el cambio de escenarios y de puntos de vista, a los que habría que añadir los señalados *supra*—, se introduce en el espectador como una “serie de golpes”. Más precisamente, y apoyándose en una idea de G. Duhamel, Benjamin señala que

el espectador de cine no puede dar libre rienda suelta a sus pensamientos (KZR: 244; EOA: 91), ya que la sucesión ininterrumpida de imágenes le impacta al modo de una serie continua de shocks. Desde esta perspectiva, Benjamin extraerá entonces la consecuencia más decisiva del tratamiento de la *repción en la dispersión*, a saber: que el cine (como sucedía, aunque con menor intensidad, con el dadaísmo) posee una “cualidad táctil” [*taktische Qualität*] (KZR: 135; EOA: 90)<sup>286</sup>.

Ahora bien, ¿cuál podría ser la importancia de esta “cualidad táctil” como para adjudicarle tal estatuto? Un pasaje de la *zweite Fassung* es al respecto categóricamente elocuente: “(...) la cualidad táctil (...) es indispensable en las grandes épocas de la historia del arte” (KZR: 86; EOA: 90). Benjamin, cabe precisarlo, entenderá que la cualidad táctil es “indispensable” atendiendo a dos premisas, a saber: que i) el arte cumple una función histórica, específicamente la de lograr la adaptación (*inervación*) al sistema de aparatos epocal, y que ii) tal adaptación se hace verdaderamente *efectiva* cuando es *in-corporada* por el sujeto, *i.e.*, cuando este puede resolver las tareas técnicamente planteadas como “por costumbre”. Como se analizó en el capítulo anterior, la idea de una percepción táctil es extraída de Riegl, aunque, a diferencia de este –que entiende que la percepción táctil es propia de formaciones sociales premodernas– Benjamin entenderá que los desafíos perceptivos que plantea el surgimiento de un nuevo sistema de aparatos exigen la ejercitación precisamente de ese tipo de percepción. Benjamin, por tanto, modula la reflexión de Riegl, intentando mostrar (y siguiendo en esto a Fiedler, recuérdese: “(...) el arte empieza allí donde la contemplación acaba” (K. Fiedler 1991: 237)) que la adaptación perceptiva será efectiva cuando se dé por vía táctil, *i.e.* (y retomando así lo estudiado en el capítulo 3), como liberación del polo gestual y corporal de la mimesis, el polo que no ha logrado emanciparse de la estética heredada (*i.e.*, de la apariencia y la primera técnica).

La explicitación de la “repción en la dispersión” (y, correlativamente, de la importancia de la cualidad táctil) se desarrollará cabalmente en el parágrafo XVIII, aunque, para llegar a ella, Benjamin realiza algunas consideraciones que es menester señalar. En primer lugar, Benjamin determina que el surgimiento y crecimiento de las masas ha modificado el mismo acto de participar, y esto no desde un punto de vista meramente cuantitativo, como se indicó, sino más bien de forma cualitativa. Hecho este señalamiento, Benjamin advierte de inmediato: “El

---

<sup>286</sup> Es menester recordar que, invirtiendo toda la fundamentación sistemática de la categoría de “repción en dispersión”, en la *vierte Fassung*, la versión francesa, la “cualidad táctil” será reemplazada por el término “shock traumático” [*choc traumatisant*]. Cf. KZR: 194; OC I-2: 348.

observador no debe equivocarse por el hecho de que este modo de participación adopte de entrada una figura desprestigiada” (KZR: 136; EOA: 92). Una advertencia, si se aprecia, que resulta totalmente análoga a la desplegada en los manuscritos preparatorios de *DE*: “No hay que llorar. Absurdidad de los pronósticos críticos” (cf. *GS* II-3: 1282); y análoga, también, a la valoración (desplegada en *Erfahrung und Armut*) de un “barbarie nueva, positiva”. En efecto, Benjamin comprende (desde la metodología de Riegl) que la idea de “barbarización” es un prejuicio, un *pensamiento inercial* (siguiendo a Foucault), que impide ver el trasfondo del problema, a saber: la necesidad de adaptar (*tecnostéticamente*) la percepción al sistema de aparatos.

Esto cobrará una expresión elocuente (respecto del cine) en una nota de la *funfte Fassung*, en la que se señala que la condena del cine como vulgarización es un lamento ante la pérdida del recogimiento [*Sammlung*] (KZR: 136; EOA: 92), un lamento que soslaya, tal como pasó con el periódico (analizado en *DAP*) y con la fotografía (analizada en *KGP*), que el nuevo aparato ya no puede pensarse bajo la criteriología que cobija la noción de recogimiento. En términos más específicos, en el parágrafo XVIII se mostrará que esta criteriología ya no sirve porque se trata, en efecto, de dos configuraciones perceptivas (recogimiento y “recepción en la dispersión”) distintas y, además, que están en contraposición: “quien se recoge ante una obra se hunde en ella, entre en la obra”, mientras que la masa, de forma inversa, a través de la recepción en la dispersión, “(...) hace que la obra de arte se hunda en ella, la bañe con su oleaje, la envuelva en su marea” (KZR: 136-137; EOA: 93).

Benjamin ahonda inmediatamente en esta diferencia perceptiva apoyándose en la arquitectura. A su entender, la arquitectura resulta crucial para explicitar la relación de las masas con la obra de arte, puesto que, a diferencia de todas las otras prácticas artísticas, la arquitectura nunca se ha detenido, “ha acompañado a la humanidad desde siempre” (KZR: 137; EOA: 93). Y una mirada detenida a la arquitectura, según Benjamin, permite advertir algo fundamental, a saber: que en ella se da precisamente un tipo de recepción que, aparte de ser colectiva, tiene lugar “en medio de la dispersión”. En términos más específicos, la recepción de los edificios se daría por dos vías: de manera táctil y de manera visual (KZR: 137; EOA: 93). Y es a partir de esta consideración que Benjamin podrá extraer la característica que, a nuestro juicio, constituye el meollo fundamental de la cualidad táctil (*i.e.*, de la “recepción en la dispersión”), a saber: que

mientras la recepción de forma visual se genera eminentemente mediante la atención, la recepción de forma táctil, por el contrario, se genera por “acostumbramiento” [*Gewöhnung*]<sup>287</sup>.

¿Y en qué radicaría la importancia fundamental de esta última hipótesis? Benjamin lo explicitará hacia el final del mismo párrafo XVIII, retomando la nota de la *zweite Fassung* referida *supra*: “(...) las tareas que se plantean al aparato de la percepción [*Wahrnehmungsapparat*] humana en épocas de inflexión histórica no pueden cumplirse por la vía de la simple visión, es decir, de la contemplación [*Kontemplation*]. Se realizan paulatinamente, por acostumbramiento, según las indicaciones de la aprehensión táctil” (KZR: 138; EOA: 94). Benjamin concretiza inmediatamente este aserto indicando que realizar tareas “en medio de la dispersión” es una prueba de que uno se ha acostumbrado a ellas; y aunque finalmente no será insertado en el *Urtext*, en uno de los fragmentos de la *erste Fassung* cabe hallar un ejemplo particularmente elocuente al respecto, a saber, el del automovilista: “También el distraído puede adquirir nuevos hábitos. (...) El automovilista que, con sus pensamientos, está “en otra parte” (...) se acostumbrará mejor a la forma moderna de los garages que el historiador del arte, que se afana solo en desentrañar su estilo” (KZR: 33; EOA: 119)<sup>288</sup>. El conductor de autos, en efecto, puede estar “en otra parte” y aun así, o, mejor dicho, *justamente por ello*, puede adaptarse al aparato con mayor solvencia, ya que tal adaptación no acontece de forma primordialmente óptica, sino táctil, como una *inervación* del aparato en el organismo o, en otros términos, como un *devenir aparato*.

Será finalmente desde esta perspectiva (*psicofisiológica*) que KZR piense la potencia política de la imagen técnica: en una época de profundas transformaciones técnico-perceptivas, el cine podría –por la *cualidad táctil* que cifra su modo de recepción (dentro de la dispersión)– promover un aprendizaje corporal, por acostumbramiento o uso [*Gebrauch*], para resolver las nuevas dificultades planteadas por el entorno, *i.e.*, una *inervación* al sistema de aparatos. Benjamin podrá decir entonces, siempre en el párrafo XVIII, que “[l]a recepción en la dispersión, que se hace

---

<sup>287</sup> Siguiendo a Benjamin, la recepción visual de un edificio estaría incluso en gran parte *determinada* por la recepción táctil (KZR: 137; EOA: 94). En la arquitectura –dice Benjamin– la recepción “tiene lugar mucho menos en un atender tenso [*gespannte Aufmerken*] que en un notar de pasada [*beiläufige Bemerken*]”. La recepción arquitectónica, en este específico sentido, *i.e.*, como “distención perceptiva”, no es muy distante de la idea de *Auflockerung*. Por otro lado, es interesante consignar, siguiendo en esto a H. Eiland, que Benjamin construye *PW* precisamente como un libro disperso, que obligaría, performáticamente, a desarrollar una *recepción en dispersión* como la del *flâneur*. Cf. H. Eiland 2010: 68.

<sup>288</sup> ¿Podrá Benjamin, al referirse a la investigación “estilística” del cine hecha por “historiadores del arte”, estar pensando en Panofsky? Resulta difícil saberlo, aunque es importante consignar que el estudio de Panofsky sobre el cine, escrito dos años antes que KZR, se titula significativamente “El estilo y el medio en la imagen cinematográfica”. Cf. E. Panofsky (2000).

notar con énfasis creciente en todos los ámbitos del arte y que es el síntoma de transformaciones profundas de la percepción, tiene en el cine su medio de ensayo [*Uebungsinstrument*] apropiado” (KZR: 138; EOA: 94). El cine puede constituir, en síntesis, un “ejercitador perceptivo” para lograr la *inervación*, y es justamente esta potencia política, *psicofisiológica*, la que permite a Benjamin entenderlo como “el referente actual más importante de aquella doctrina de la percepción que se llamó estética entre los griegos” (KZR: 138; EOA: 95)<sup>289</sup>.

Ahora bien, la utilización del término *estética* —uso sustentado, como se indicó, en el estatuto *psicofisiológico* de la reflexión sobre la “recepción en la dispersión”— ¿no podría justificar algunas de las perspectivas expuestas *supra* (v.gr., las de E. Bloch o P. Osborne) que entienden la dispersión (o distracción) como una herramienta afín a la *irracionalidad* del sistema capitalista? ¿No ofrece tal término, a su vez, legitimidad a una lectura como la de Buck-Morss, que entiende que el potencial del cine es *revitalizar* el *sensorium* anestesiado por la fantasmagoría mercantil? Al respecto, es menester hacer una precisión crucial, una precisión que, aparte de revelar la insuficiencia de dichas lecturas, permite mostrar los alcances últimos de la filosofía *tecnostética* desplegada en KZR.

En un análisis que nos parece fundamental (referido por J.-L. Déotte en su estudio *La ciudad porosa*), J. Boulet argumenta al menos dos cuestiones decisivas: en primer lugar, que la pareja conceptual *Zerstreuung/Sammlung* no puede ser traducida cómodamente por distracción/recogimiento (J. Boulet 2011: 3), pues la idea de “recogimiento” (usada en muchas traducciones, incluida la de A. Weikert, que hemos seguido hasta acá) implica un *replegarse sobre sí* que es precisamente lo opuesto de la *inmersión* (olvido de sí) que tenía en mente Benjamin al tematizar la *contemplación*<sup>290</sup>. En segundo lugar, Boulet apunta que la *Zerstreuung*, a pesar de que Benjamin la oponga a la atención [*Aufmerksamkeit*], no puede ser entendida meramente como “desatención” (Ibíd.: 4), y esto por una razón fundamental, a saber: que el término más usado por Benjamin es “recepción *dentro de* la dispersión” [*Rezeption in der Zerstreuung*], lo que supone que hay una recepción no *dispersa* que se da *dentro de* [in der] la dispersión misma. Según Boulet: “la recepción de una obra de arte en el estado de dispersión (...) no es a su vez *distráida*, como se suele decir, sino que exige por el contrario una presencia de espíritu intensificada, como lo

---

<sup>289</sup> Como se indicó *supra*, es justamente este basamento estético, en su sentido fisiológico, lo que distingue el análisis benjaminiano de las reflexiones sobre la dispersión emprendidas por autores tales como Bloch o Kracauer.

<sup>290</sup> J. Crary recuerda, siguiendo una indicación de P. Tillich, que la *contemplación* tiene orígenes latinos y está asociada a la idea de ir a lo profundo de las cosas como también a la idea de “ir al templo”. Cfr. J. Crary 2008b: 57.



muestra de mejor manera el efecto de shock del film, provocado por la desaparición sucesiva de imágenes” (Ibíd.: 4)<sup>291</sup>.

Esta última aseveración de Boulet obtendrá una prueba elocuente en una nota del párrafo XVII (sobre el dadaísmo y la cualidad táctil), en la que se determina lo siguiente: “La deriva asociativa de quien la observa [la pantalla de cine] se interrumpe en seguida por su transformación. Sobre esto descansa el efecto de shock que hay en el cine que, como todo efecto de este tipo, reclama ser captado mediante una presencia de espíritu potenciada [*gesteigerte Geistesgegenwart*]” (KZR: 136; EOA: 111). Desde esta específica perspectiva, se puede concluir entonces que el espectador de cine, para Benjamin, no es alguien *distráido*, alguien que está en otra cosa, sino alguien que, *dentro de* la dispersión (de imágenes), debe intensificar su “presencia de espíritu”. Siguiendo siempre a Boulet, al elegir y enfatizar términos como “desatención” o “recepción *distráida*” (en vez de “recepción en la dispersión”), pareciera que Benjamin ha sido traducido por G. Duhamel (2011: 4), *i.e.*, desde la perspectiva *catastrofista* que ha juzgado al cine como “pasatiempo para ilotas”.

La reflexión de Boulet debe juzgarse como decisiva por al menos dos motivos: en primer lugar, permite apreciar, desde otra perspectiva, el carácter altamente problemático de la exégesis de S. Buck-Morss sobre KZR —en la que asigna al cine la función de revitalizar la *sensibilidad* anestesiada al modo de un impulso eléctrico (cf. 2005: 187)—, en la medida en que soslaya precisamente el potencial *crítico-cognoscitivo* destacado por Benjamin con la idea de una “recepción en la dispersión”. En segundo lugar, permite cuestionar algunas de las hipótesis que la investigación de J. Crary ha desarrollado, y que, en último término, no resultan distantes de las de P. Osborne o S. Buck-Morss (y tampoco, como se verá sucintamente, de la doctrina de Adorno).

En *Suspensiones de la percepción*, J. Crary argumenta que a principios del s. XIX se habría extendido ampliamente la creencia (según este autor, sustentada por Simmel, Adorno, Kracauer y Benjamin) de que la *percepción distráida* era un componente decisivo de las estrategias modernas de dominación. Apoyándose en Adorno, específicamente en su ensayo de 1938 “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”, Crary intenta mostrar que esta

---

<sup>291</sup> Cito según la versión ofrecida en J.-L. Déotte (2013: 74-75). A. Uslenghi y S. Villegas, por su parte, traducen el término *Zerstreung* no por distracción, sino por “dispersión”, término que, atendiendo a lo dicho, puede juzgarse como más pertinente, lo que nos ha motivado a utilizarlo. Cf. *W. Benjamin: Culturas de la imagen*, 2010: 53.

creencia supone que la distracción sería una suerte de “regresión a una etapa infantil” en la que la *concentración* ya no es posible (cf. 2008b: 54-55). Más adelante, Crary arguye que “[a]unque en *algunas de sus obras* Benjamin mantiene una postura positiva sobre la distracción (...), lo hace en términos de una dualidad fundamental, en la que el otro término está constituido por la contemplación absorta (...)” (Íbid: 57, énfasis añadido). El objetivo fundamental de Crary consistirá entonces en mostrar, contrariando esta perspectiva, “que la distracción moderna *no* supone una interrupción de ciertos tipos estables o “naturales” de percepción sostenida (...), sino que se trata de un *efecto* y a menudo de un elemento constitutivo de los numerosos intentos de producir atención en los sujetos (...)” (Íbid.: 56).

La exégesis de Crary, a nuestro juicio, posee diversos inconvenientes: en primer lugar, soslaya el carácter ambiguo de la reflexión (referida *supra*) de Kracauer en torno a la distracción, asumiendo que todos los autores de principios del S. XX mantendrían las mismas perspectivas analíticas; en segundo lugar, indica que “en algunas obras” Benjamin habría pensado positivamente la *Zerstreuung*, cuando se ha podido mostrar que, al menos desde *Einbahnstraße*, su filosofía se muestra fuertemente receptiva al potencial crítico de tal categoría. En tercer lugar, y en términos más profundos, Crary presupone que el receptor de cine pensado por Benjamin es alguien que está *distráido*, soslayando así que la dispersión (como se ha mostrado a partir del análisis de Boulet) no se opone a la *falta de atención*, sino más bien a la *inmersión contemplativa*. Como se indicó recientemente, más que hablar de “recepción distraída”, Benjamin prefiere hablar de una “recepción en la dispersión”, la que supone, en última instancia, una *intensificación* de la *presencia de ánimo*. En este sentido, puede determinarse que, al igual que Osborne y Buck-Morss, Crary termina reduciendo el potencial *crítico-cognoscitivo* de la *recepción en la dispersión*, al olvidar que para Benjamin no es en la oposición dispersión/atención donde hay que poner el acento, sino en la potencia política de la percepción táctil, *i.e.*, en el *aprendizaje por acostumbramiento* (opuesto al aprendizaje meramente *contemplativo*)<sup>292</sup>.

---

<sup>292</sup> Es particularmente destacable que ya en un fragmento de 1932, titulado “Costumbre y atención” [*Gewohnheit und Aufmerksamkeit*], e incorporado posteriormente en *Denkbilder*, Benjamin señale lo siguiente: “La atención tiene siempre que desembocar en la costumbre si no quiere destruir al ser humano (...)” GS IV-1: 408; OC IV-1: 358. Este fragmento prueba a nuestro juicio cuál es la distinción fundamental para Benjamin, a saber: costumbre/atención, y no atención/dispersión (o desatención).

Crary, por otra parte, olvida mencionar que el ensayo de Adorno sobre “la regresión de la escucha” constituye, de hecho, una respuesta a KZR<sup>293</sup>. Muy sucintamente, conviene indicar que en este ensayo Adorno entiende por “regresión de la escucha” [*Regression des Hörens*] una incapacidad del sujeto, en el sistema administrado actual, de audición atenta y profunda. La escucha actual estaría imposibilitada de captar una totalidad, sería atomista y fragmentaria, así como primitiva y pueril (cf. 2009: 34). El sistema actual promovería un tipo de oyente, señala Adorno, que resulta semejante, por su condición de receptor de ráfagas de estímulos, al espectador de deportes o de cine (Ibíd.: 35). El objetivo de Adorno, si se aprecia, no es otro que cuestionar la “recepción en dispersión” de Benjamin, quien será por fin citado, un poco más adelante, cuando se determine que la “escucha regresiva” supone, en último término, una pérdida de la concentración: el oyente distraído, en efecto, tendría su correlato también en el cine, tal como –dice Adorno– habría mostrado Benjamin (Ibíd.: 37)<sup>294</sup>. Intentando invertir el aparente “optimismo” de Benjamin, Adorno sigue sin tener en cuenta que lo que Benjamin busca no es defender al “distraído”, sino descubrir un tipo de receptor que, *dentro de* la dispersión, pueda ejercitar una nueva modalidad perceptiva, *táctil*, que le permita aprender de forma efectiva, *i.e.*, por *acostumbramiento*.

La crítica a la (mal llamada) “recepción distraída” está en consonancia, de tal suerte, con la crítica que, en su *Briefwechsel*, realiza Adorno a la caracterización del cine efectuada en KZR. El cuestionamiento fundamental de Adorno, en este contexto, intenta mostrar que, así como no todo es reificación en el cine, tampoco lo es en lo que Adorno llama la “gran obra de arte” (Adorno-Benjamin 1998: 135). En este mismo sentido, Adorno arguye que si resulta reaccionario y burgués condenar al cine *tout court*, se raya en el “anarquismo” cuando se refuta su cosificación apelando a la inmediatez del valor de uso (Ibíd.: 135). La siguiente cita capitaliza elocuentemente

---

<sup>293</sup> El mismo Adorno, en *Disonancias*, señala que su trabajo es una respuesta al ensayo de Benjamin. Cf. Th. W. Adorno 2009: 10.

<sup>294</sup> Adorno entiende que el nuevo “oyente distraído” es alguien que, gracias a los nuevos productos culturales, lleva a cabo una imitación específica (2009: 42) acorde con el comportamiento esperado por el sistema mercantil. Esto se aprecia con elocuencia también en los trabajos de Adorno sobre el jazz, *v.gr.*, al momento de señalar, sobre tal estilo musical, que “(...) es dudosa la vitalidad de un procedimiento más propio de una cadena de montaje y que está estandarizado hasta en sus desviaciones” (2008b: 112). De tal forma, y a diferencia de Benjamin, Adorno entiende aquí el entrenamiento, como se consignó *supra*, como mero *sometimiento*, y no como una *adaptación* (superior) al entorno. Desde esta perspectiva, y siguiendo a M. Hansen, se puede determinar en último término que la concepción benjaminiana de “espectador” es “mucho más compleja” que la de Adorno (M. Hansen 2012: 361). Es preciso reiterar que, atendiendo a su amplitud y detalles, un ahondamiento exhaustivo en el debate entre Benjamin y Adorno resulta ciertamente imposible en este contexto. Sin embargo, es posible considerar que el análisis hasta aquí desarrollado puede ofrecer algunas perspectivas que contribuyan al esclarecimiento de tal debate.

su crítica de fondo: “*Les extrêmes me touchent*, igual que a usted: pero solo si hay una equivalencia entre la dialéctica de lo inferior y la de lo superior, no abandonando simplemente esta última. Ambas llevan consigo los estigmas del capitalismo, ambas contienen elementos transformadores [...]” (Ibíd.: 135). En el mismo pasaje, por otro lado, Adorno señalará que, a pesar de compartir con Benjamin la preferencia por el “cine kitsch” contra el “cine de nivel”, el *art pour l’art* también podría ser salvado (Ibíd.: 135)<sup>295</sup>.

Dos son aquí las cuestiones a destacar: en primer lugar, y como se ha podido mostrar de forma reiterada a lo largo del presente estudio, Benjamin en ningún momento ha negado la posibilidad de un cine “reificante”; en segundo lugar, Adorno asume que Benjamin, “como él”, prefiere el cine kitsch al “cine de nivel”, cuando esta distinción es del todo anómala al pensamiento de Benjamin. ¿Cuál sería, en última instancia, el problema fundamental de esta lectura de Adorno? A nuestro juicio, y de forma análoga a los análisis referidos *supra*, Adorno asume una distinción, la de atención/distracción, que no es fiel a la terminología específica de Benjamin, y que tiene consecuencias importantes, pues es justamente la comprensión de la atención/distracción como una distinción dada (*i.e.*, no pesquizable históricamente a partir de categorías (o una criteriología) más profundas) la que permite ulteriores distinciones como arte elevado / arte inferior<sup>296</sup>, gran arte / arte vulgar, cine kitsch / cine de nivel, etc. Dicho en otros términos: si tantos analistas (como Osborne, Crary y, en primer lugar, Adorno), abogan por la necesidad de *dialectizar* la reflexión de Benjamin, ya sea de la atención/distracción o de lo elevado y lo inferior, es porque soslayan, en último término, que tales distinciones no son relevantes para Benjamin. Y no lo son porque la atención contemplativa, o lo elevado, son categorías que la percepción cinemática configurada por los aparatos (el verdadero meollo de KZR) precisamente viene a desbaratar, reclamando una nueva criteriología.

---

<sup>295</sup> En la fundamentación de su cuestionamiento, por otra parte, Adorno dice no lograr entender por qué de los dos elementos que Benjamin determina como propios del arte, a saber, el juego y la apariencia, el primero tendría que ser dialéctico y el segundo no. Cuestión extraña, según Adorno, ya que Benjamin habría “salvado” a la apariencia en el personaje de Otilie de *GW* (cf. Adorno-Benjamin 1998: 135). Como se vio en el capítulo 3, esta aseveración resulta totalmente errónea.

<sup>296</sup> Aun cuando indica que la distinción sea ciertamente cuestionable, Adorno dirá en uno de sus estudios sobre jazz lo siguiente: “No es el síntoma menos importante de la decadencia de la educación que la diferencia (...) entre el arte autónomo y “elevado” y el arte comercial y “ligero” no solo no se conozca críticamente, sino que ni siquiera se perciba” (2008: 115). La filosofía tecnoestética de Benjamin, por el contrario, lo que buscará problematizar primordialmente, antes de cualquier análisis crítico-ideológico, es la variabilidad de esa distinción asumida (aunque sea preliminarmente) por Adorno.

Si en Benjamin no son usados con frecuencia y sistematicidad nociones tales como *cultura de masas*, *arte elevado*, *gran arte*, *industria cultural*, etc., no es porque no supiera *dialectizar*, sino, más hondamente, porque, desde su perspectiva, solo se puede dialectizar desde una criteriología que se entiende estable, y que soslaya la necesaria *metamorfosis de la percepción*. En la filosofía de Benjamin, como se ha podido mostrar, evidentemente hay un cuestionamiento de las “fuerzas reificantes”, pero dicho cuestionamiento se entiende como posterior, o derivado, de un análisis previo, a saber, el de las necesarias mutaciones perceptivas. En términos concretos: no se puede condenar *a priori* la imprenta, el periódico, la fotografía o el cine, sino solo *a posteriori*, luego del análisis crítico (*Kritik der Kritik*) de las nuevas percepciones (y, por lo tanto, categorías) que esos mismos aparatos configuran. Dicho de otra forma: se puede cuestionar *a priori* la dispersión solo si se asume que la atención es una categoría inmutable (parte del *tribunal estético* heredado) para juzgar las mutaciones del arte.

En un fragmento fechado por los editores de *GS* en 1929, y referido precisamente al arte popular [*Volkskunst*], Benjamin determina, sin hacer ningún comentario “catastrofista”, que la voluntad artística [*Kunstwollen*] del arte popular no está referida al arte como tal, “sino a una intención mucho más imperiosa y primitiva”. Benjamin prosigue: “Si la pregunta es qué significan el arte *en sentido moderno* por un lado y el arte popular y el kitsch por otro, la respuesta reza lo siguiente: todo arte popular en tanto tal viene a integrar en sí al ser humano, y si lo interpela es para que este se vea obligado a responder” (*GS* VI: 186; *OC* VI: 263, énfasis añadido). En primer lugar, si se aprecia, Benjamin no contrapone el arte popular al arte elevado, sino al arte “en su sentido moderno” (sugiriendo así *otros* sentidos posibles). En segundo lugar, en este pasaje se adelanta algo que será decisivo para *KZR*, a saber: que el arte popular, si es tal, *interpela* al ser humano, le *exige* responder. Lo popular, por tanto, no reside para Benjamin en la *masificación cuantitativa*, sino más precisamente en la capacidad de exigir una respuesta, una respuesta evidentemente material, adaptativa. En síntesis, y aunque sea de forma embrionaria, Benjamin prefigura en este fragmento, y asociándolo a la idea (*sui generis*) de “popularidad”, la idea del arte como ejercitador de una adaptación perceptiva<sup>297</sup>.

---

<sup>297</sup> Este posicionamiento afirmativo hacia la “popularización” (término que, *stricto sensu*, como decimos, no puede usarse para estudiar a Benjamin sino con precauciones) puede apreciarse también en uno de los paralipómenos de *KZR*, un fragmento titulado “Teoría de la dispersión” [*Theorie der Zerstreuung*], en el que Benjamin señala que en la dispersión es apreciable una convergencia de valor educativo [*Lehrwert*] y valor de consumo [*Konsumwert*]. Cf. *KZR*: 50; *GS* VII-2: 768).

En conclusión, si la distinción entre alta y baja cultura no es un problema en la filosofía de Benjamin, lo es porque el aprendizaje por atención contemplativa (entendido como *fundamento* del “arte elevado”) puede ser constitutivo de una modalidad perceptiva que, si se asume el carácter metamórfico del ser humano, es preciso (y quizás con urgencia) modificar. En este específico sentido, si la *genealogía tecnoestética* desarrollada en *KZR* nos permite cuestionar las fuerzas míticas del cine, lo será solo habiendo reflexionado, previamente (como su *a priori* histórico), el problema de la variabilidad perceptiva y, más específicamente, los modos perceptivos que entran en pugna en el nuevo campo de fuerzas configurado por los aparatos técnicos. El desafío, entonces, siguiendo a Benjamin, será evaluar qué modalidades perceptivas se requiere ejercitar para poder, al fin, emanciparse de la cautividad mítica, para despertar del sueño de la historia. Fue el propio Benjamin quien indicó expresamente –en un fragmento de 1918, titulado “Percepción y cuerpo” [*Wahrnehmung und Leib*]- que la desactivación final de las fuerzas míticas es esencialmente un problema perceptivo: “Hay una historia de la percepción que en último término es la historia del mito. (...) En él se edifican y transforman lentamente las disposiciones de la percepción, determinando así aquella forma en la que cuerpo y naturaleza se hallan entre sí (...)” (*GS* VI: 67; *OC* VI: 86-87).

Un último comentario: Benjamin pensó que el cine era capaz de ejercitar un aprendizaje efectivo, por uso o acostumbamiento, para lidiar y adaptarse al entorno, mediante una categoría muy específica como la de *Rezeption in der Zerstreuung*. Asumiendo, aunque sea preliminarmente, la perspectiva *tecnoestética* de Benjamin que se ha querido aquí reconstruir, ¿sería para nosotros, hoy, en nuestra actualidad determinada por el llamado régimen digital o de síntesis, pensar alguna categoría que nos permita un aprendizaje de tal tipo? ¿Sería posible formular o bosquejar, al menos exploratoriamente, alguna noción que nos permita indagar a fondo en las transformaciones que ha suscitado el régimen digital en los actuales procesos de subjetivación? Es lo que resta por pensar.

Siguiendo a Benjamin, con todo, tal exploración exigiría no pensar tanto en el estatuto artístico de los nuevos medios digitales, ni tampoco en si tales “medios” destruyen “la” intersubjetividad, sino más bien, mediante una *crítica de la crítica*, en interrogar si la “medialidad” digital no ha venido quizás a modificar nuestro concepto heredado de arte, y, al mismo tiempo,

nuestra tradicional comprensión de la vinculación intersubjetiva<sup>298</sup>. De acuerdo a M. Ann Doane<sup>299</sup>, en el momento de referirse al “instante” capturado por la cámara, Benjamin utilizó el término *Augenblick*, que se habría vertido al inglés con la expresión *in the blink of an eye* (“en un abrir y cerrar de ojos”), y que resulta así elocuente pues, en el contexto de la nueva ciudad, ya no sería posible vincularse al otro más que “en un abrir y cerrar de ojos” (cf. M. A. Doane 2012: 301). Siguiendo a Benjamin, probablemente no habrá que lamentar la fugacidad que parecen suscitar los nuevos medios, sino evaluar modos de abrir otro tipo de mirada.

---

<sup>298</sup> Una analista como S. Weigel, a nuestro juicio, ha sintetizado muy bien los desafíos y alcances de esta reflexión *tecnocultural*: “Si hoy en día, es decir, en la época de los medios electrónicos, la teoría de los medios ópticos de Benjamin aparece como interesante, no lo es tanto por su actualidad o por su aplicabilidad directa, sino por su forma de trabajo específica sobre una teoría de los medios ópticos, y por el modo en que abordó fenómenos técnicos y cesuras en la historia de los medios con vistas a una historia cultural de la percepción, de los sistemas de almacenamiento de información y las artes” (2012: 18-19).

<sup>299</sup> Quien se apoya en este punto en el análisis de S. Weber (1996: 98)

## Conclusiones

En el recorrido efectuado en la presente investigación se ha intentado ofrecer una reconstrucción exhaustiva de la reflexión benjaminiana sobre la imagen técnica (*i.e.*, la imagen generada por aparatos), y más específicamente sobre el potencial político que se le adjudica al cine en el ensayo de 1936 (*KZR*). Leyendo y contrastando la filosofía de Benjamin con una serie amplia de autores que posibilitan su reflexión sobre la imagen técnica (entre ellos, *v.gr.*, C. G. Jochmann, Ch. A. Sainte-Beuve, R. Caillois, E. Jünger, K. Marx, A. Riegl, K. Fiedler *et al*), se ha buscado mostrar, como hipótesis fundamental, que en *KZR* se intenta fundamentar una *genealogía técnica de la percepción* que, denominando con el nombre de *tecnostética*, poseería una serie de alcances estético-políticos decisivos: en primer término, permite poner en cuestión la lectura (altamente recurrente en la *Benjamin-Forschung*) que interpreta la teoría sobre el aura como “ambigua” o “ambivalente”; en segundo lugar, atendiendo a los pasajes y notas suprimidas de las *Fassungen* cuarta y quinta, permite desvelar, más radicalmente, que no es el aura el objeto de estudio central de *KZR*, sino la pesquisa y el análisis de “estructuras perceptivas” diferenciadas históricamente; en tercer lugar, y desde esta última perspectiva, esta *tecnostética* resulta refractaria a una buena parte de la recepción crítica de *KZR*, en cuanto que cuestiona la excesiva focalización de dicha recepción en el problema del *remanente cultural* del arte; finalmente, la guía de análisis sugerida permite mostrar que la idea de “organizaciones técnicas de la percepción” va en contra de la interpretación también recurrente que adscribe *KZR* a la frankfurtiana *crítica de la ideologías* (aserto que hemos apoyado en los análisis de S. Weigel (2012)), en la medida en que el ensayo de Benjamin exige, de forma previa al análisis del posible carácter reificante de la “cultura de masas”, una reflexión sobre la *criteriología* con la que ella misma se cuestiona.

La *tecnostética* de Benjamin, como hemos intentado mostrar, más que en la crítica de los medios (nivel de exégesis que indudablemente está también presente en *KZR*<sup>300</sup>), está focalizada en una *crítica de la crítica* (*Kritik der Kritik*), *i.e.*, en el análisis de las condiciones (*técnicas*) que posibilitan el surgimiento tanto de las prácticas artísticas (como, *v.gr.*, la novela, el folletín, la fotografía o el cine) como de las categorías y marcos de legibilidad con que ellas son pensadas,

---

<sup>300</sup> Baste mencionar al respecto la siguiente declaración: “Mientras sea el capital el que ponga la pauta, al cine de hoy no se le podrá reconocer otro mérito revolucionario que el de haber impulsado una crítica revolucionaria de las ideas heredadas acerca del arte” (*KZR*: 231: *EOA*: 74).



defendidas o cuestionadas (como, *v.gr.*, creatividad, unicidad, genialidad, recogimiento, contemplación, entre otros). Para fundamentar esta perspectiva de lectura, hemos seguido una estructura metodológica que se detiene, en primer término, en la exégesis de los *fundamentos* de la genealogía de la percepción que ensaya Benjamin y que, de acuerdo a nuestra lectura, puede ser esclarecida mediante el análisis de las categorías de aura (como una primera capa superficial, en consonancia con lo declarado *supra*) y de mimesis (esta última, escindida en la tensión polar [*Polarität*] entre apariencia [*Schein*] y juego [*Spiel*]); en segundo lugar, se ha analizado el problema de la *estetización de la política* [*Ästhetisierung der Politik*], teniendo en consideración que la *politización del arte* [*Politisierung der Kunst*] (otro término para denominar la potencia política de la imagen técnica) constituye para Benjamin –según lo expuesto en el parágrafo XIX de *KZR*– precisamente una respuesta a ese primer fenómeno. Habiendo interpretado esta problemática (a partir del estudio de las categorías de *Gesamtkunstwerk* y *Fantasmagoría*) se ha podido pasar ya, obteniendo premisas más sólidas, al estudio de las nociones específicas con las que Benjamin interpreta, en último término, la potencia política del cine, a saber: las categorías de aparato (en su vinculación con la noción de percepción), de intervención y, por último, de “recepción en dispersión”.

Siguiendo esta arquitectura conceptual (que no obedece a criterios cronológicos o comparativos, sino más bien *lógicos*, que permiten leer cada capítulo como premisa estructural del siguiente), en el recorrido del estudio se han podido apreciar un conjunto amplio de conclusiones que, atendiendo a sus tres bloques compositivos, es posible recapitular del siguiente modo:

### 1. Sobre la genealogía de la percepción

En el primer capítulo del estudio se ha intentado mostrar que el *análisis genético* de la noción de aura (en textos anteriores a *KGP* –donde se define por primera vez el aura–, particularmente los escritos sobre vanguardias elaborados en la década de 1920) revela que Benjamin ha formulado y ganado en su filosofía temprana diversas hipótesis decisivas para sustentar luego, en *KZR*, la necesaria metamorfosis de la percepción aurática, aunque (atendiendo a la valoración positiva que realiza de la “devolución de la mirada” –ínsita a la

percepción aurática<sup>301</sup>—) aún no ha delimitado su fundamentación teórico-sistemática, a saber: el señalamiento de una transformación, suscitada por la técnica, en las tramas espacio-temporales de la percepción.

Luego de este primer análisis *propedéutico* que aborda la gramática y la génesis de la categoría de aura, se ha mostrado que no es por un azar que Benjamin analice el problema del marchitamiento del aura (o del declive del “valor de culto”) al comienzo de *KZR* —y no en el centro o el final—, sino por una razón doctrinal muy específica, a saber: que a pesar de constituir una categoría decisiva, Benjamin busca problematizar, *mediante* la teoría sobre el aura, estratos analíticos más profundos. En efecto, luego de determinar que la historia del arte puede ser seguida a través de la relación fluctuante que, al interior de la obra de arte, se da entre el “valor de culto” y el “valor de exhibición”, Benjamin determina que la percepción aurática (definida ya como la “aparición única de una lejanía, por más cercana que [la cosa] pueda estar” (*KZR*: 102; *EOA*: 47)<sup>302</sup>, es característica o propia de una época en la que la obra de arte se inserta socialmente mediante la forma del culto, en sociedades donde la técnica, dicho más precisamente, se confunde enteramente con el rito (*KZR*: 108; *EOA*: 55). Mostrando que hay otros contextos técnicos que suponen una distinta inserción social de la obra de arte, la reflexión sobre el aura, por tanto, se sustenta así finalmente en la exégesis de la incidencia que tienen las transformaciones técnicas en los procesos perceptivos y, con ello, en la *criteriología* con que se configuran y juzgan las operaciones artísticas.

Específicamente, en el segundo capítulo se ha argumentado que la teoría sobre el aura ha sido leída principalmente desde dos perspectivas antagónicas, aserto que nos ha permitido tematizar una “doble tipología de la teoría sobre el aura”: en efecto, de acuerdo a algunos

---

<sup>301</sup> Otro indicio para apoyar el carácter *embrionario* de la teoría sobre el aura en la filosofía temprana de Benjamin está dado por los distintos asertos reprobatorios que realiza sobre la reproducción de obras de arte (así, *v.gr.*, en el texto “Sombras breves”, donde se indica que cualquier “fotografía palidece ante la obra de Leonardo” (*GS* II-2: 753; *OC* IV-1: 318)) o sobre la tecnificación (así, *v.gr.*, en el *Droguen-Protokoll* “Hachís en Marsella”, en donde en principio se cuestiona la *homogeneización perceptiva* suscitada por la técnica). No obstante esto, en el primer capítulo se pudo mostrar que tales cuestionamientos no apuntarían a la *reproductibilidad* como régimen de percepción, sino a la reproducción como fenómeno empírico, *instrumental*. Teniendo esto en cuenta, se intentó en el primer apartado cuestionar la idea de que en tales escritos tempranos de la filosofía de Benjamin, como parece sugerir M. Hansen (cf. 2012: 328 y ss.), habría un intento de *redención* de la experiencia aurática.

<sup>302</sup> En la *funfte Fassung*, sin embargo, se sugiere una distinción entre “aura natural” y “aura histórica” que, como hemos mostrado, resulta ciertamente difícil de compatibilizar con la perspectiva *genealógica* que apoya más sistemáticamente la *dritte Fassung*. R. Gasché ha realizado un análisis detenido y sugerente de dicha distinción, aunque, en consonancia con nuestra hipótesis, no tiene en cuenta la necesidad de atender a la genética literaria que sostiene el tránsito del *Urtext* a la versión (llamada) “canónica”. Cf. al respecto R. Gasché (2002a: 186 y ss.).

analistas (entre ellos R. Gasché (2002a) o H. Caygill (2002)), la reflexión de Benjamin constituye una condena “militante” de la percepción aurática (hipótesis que es apoyada, principalmente, leyendo *KZR* y *DAP*), mientras que, para otros intérpretes (entre ellos D. Costello (2010)), la posición de Benjamin supone una “elegía melancólica” ante el declive aurático (hipótesis que se sustenta, principalmente, en *DE* y *ÜMB*). Luego de explicitar estas perspectivas de análisis, se ha mostrado que la reflexión de Benjamin no puede resolverse mediante una opción meramente disyuntiva (*crítica militante/crítica nostálgica*), puesto que, más fundamentalmente, en *KZR* se intenta pensar el aura como un modo perceptivo (*determinado técnicamente*) que es condicionado por un contexto sociohistórico específico, y que, al cambiar, posibilita el tránsito *tendencial* a otro aparato perceptivo [*Wahrnehmungsapparat*].

La superación de esta formulación disyuntiva —*i.e.*, el cotejo entre deriva militante y deriva elegíaca— o de la propuesta que aboga por el carácter “ambiguo” o “dialéctico” de la reflexión benjaminiana en torno al aura, exige tener en cuenta dos aspectos fundamentales con miras a la delimitación cabal del problema: por un lado, considerar qué conjunto de escritos de Benjamin han sido estudiados para sostener una u otra hipótesis, y, correlativamente, qué trabajos se han excluido; por otro lado, en términos ya doctrinales, considerar la reflexión emprendida en los fragmentos de la *dritte Fassung* de *KZR* sobre la técnica y la mimesis, así como los alcances que puedan haber tenido las investigaciones del filólogo suizo C. G. Jochmann en la filosofía de Benjamin, específicamente su doctrina sobre la inexistencia de “períodos de decadencia” [*Zeiten des Verfalls*]<sup>303</sup>. La lectura exhaustiva de estos desarrollos teóricos, en efecto, posibilita, desde nuestra perspectiva, la comprensión del *estatuto genealógico* que cimenta la teoría sobre la percepción aurática, la cual cristalizará, como se ha mostrado hacia el final del capítulo segundo, en la distinción entre *buella* y *aura* como *modalidades perceptivas* diferenciadas históricamente. Asumiendo estas premisas, se ha podido concluir, en síntesis, que la destrucción de la percepción aurática no será ni encomiada ni lamentada en la filosofía de Benjamin, sino más bien definida *críticamente*, atendiendo a sus específicas condiciones de posibilidad, *i.e.*, a su dependencia de un determinado contexto técnico que, al modificar su estructura, exigirá el desarrollo de una configuración percepción inédita.

---

<sup>303</sup> A pesar de la relevancia que él mismo adjudicó a su lectura de Jochmann, la vinculación entre éste y Benjamin no ha sido suficientemente analizada. Una excepción al respecto son los comentarios que realiza M. Brodersen en el *Benjamin Handbuch* (2011: 448-449).

Teniendo en vista la distinción entre primera técnica [*erste Technik*] y segunda técnica [*zweite Technik*] en cuanto en tanto *fundamento* de la distinción entre *valor de culto* [*Kultwert*] y *valor de exhibición* [*Ausstellungwert*], ha resultado necesario abordar la problemática de la mimesis (lo que se ha realizado en el tercer capítulo) en la medida en que, siguiendo la secuencia lógica sugerida *supra*, tal categoría es consecuencia directa de la reflexión sobre el aura. Esto es así, específicamente, porque la distinción entre primera y segunda técnica es homologada explícitamente en KZR, en una nota hallable (nuevamente) solo en el *Urtext*, a la distinción entre apariencia [*Schein*] y juego [*Spiel*], polaridades estas, según Benjamin, constitutivas del “fenómeno originario” [*Urphänomen*] del arte, a saber: la mimesis.

La teoría sobre la mimesis, en otros términos, abre un estrato más profundo de KZR, el cual, teniendo su origen en la reflexión sobre el aura, permite atisbar dos aspectos decisivos, a saber, que i) la doctrina de la apariencia es puesta en cuestión ya desde los escritos más tempranos de Benjamin (particularmente en los estudios “epistemocríticos”<sup>304</sup>); y que ii) el intento de desactivación de la estética de la apariencia (y las nociones tributarias a ella, como, *v.gr.*, vivacidad, belleza y totalidad) es correlativo al intento, por parte de Benjamin, de liberar el otro extremo de la polaridad [*Polarität*] de la mimesis, *i.e.*, el juego, entendido específicamente como liberación del aspecto material, corpóreo o gestual, contenido en la facultad mimética [*mimetische Vermögen*].

Este último aspecto puede esclarecerse de forma particularmente reveladora si se atiende a la recepción crítica que tanto Adorno como Benjamin han efectuado, en 1937, de los trabajos de R. Caillois sobre el mimetismo. Bajo esta guía de análisis, se ha podido mostrar que, a diferencia de Adorno, Benjamin no puede entender como “vulgar” el materialismo de Caillois, ya que, para ambos, es el cuerpo el meollo fundamental de una verdadera filosofía materialista. Sin embargo, y a diferencia de lo que entiende Adorno, Benjamin no entiende el cuerpo –y más específicamente el gesto (*i.e.*, el polo material del *mimetismo originario*)– como una invariante, sino como una estructura variable, en continuo devenir y mutación; una perspectiva, esta última, en donde se aprecia la diferencia cardinal con la doctrina de Caillois, en la medida en que, para este, la variabilidad formal de la imaginación estaría sustentada, en último término, en “leyes

---

<sup>304</sup> Por “estudios epistemocríticos” nos referimos específicamente a los libros *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920), *Goethes Wahlverwandtschaften* (1924) y *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925). Siguiendo a W. Menninghaus, se pudo determinar que toda la filosofía temprana de Benjamin está signada por un cuestionamiento de la *estética de la apariencia*, particularmente mediante la categoría de lo “inexpresivo” [*Ausdrucklose*], término que Benjamin busca oponer a lo bello y lo estético en general (cf. W. Menninghaus 1993: 37).

naturales” invariables. Elocuente a este último respecto, como se pudo apreciar, es el hecho de que tanto Caillois como Benjamin empleen el término *inervación*, aunque en un sentido por completo distinto: si en Caillois, en efecto, la inervación se refiere a la estructura *somático-instintiva* invariable, en Benjamin, de forma inversa, tal categoría será pensada justamente para dar cuenta del carácter *metamórfico* de las potencias corporales. El contraste con Caillois, en síntesis, permite mostrar que la emancipación del *polo material* de la mimesis —entendido como *política del gesto*—, es el fundamento final del “materialismo antropológico” [*anthropologische Materialismus*] de Benjamin, y, al mismo tiempo, la plataforma teórica desde la cual se pensarán, en KZR, las nociones decisivas de su reflexión *tecnostética*, a saber, las categorías de aparato, inervación y “recepción en la dispersión”.

## 2. Sobre la estetización de la política

Entendiendo la distinción entre primera y segunda técnica y la oposición entre apariencia y juego (ínsita a la categoría de *mimesis*) como los pilares de la estética materialista [*materialistische Kunsttheorie*] que intenta fundamentar KZR (cf. GB: 690), ya es posible analizar exhaustivamente las categorías (referidas *supra*) con las que Benjamin delimita su *filosofía de la imagen técnica*. Antes de ello, sin embargo, se ha revelado como necesario realizar una exégesis (emprendida en la segunda parte del estudio) del problema de la “estetización de la política” [*Ästhetisierung der Politik*], en una suerte de *interrupción* que, a nuestro entender, está exigida por al menos dos consideraciones metodológicas importantes, a saber: que el mismo Benjamin juzga necesario interrumpir la redacción de PW, el estudio donde más hondamente se analiza la estetización de la política, para redactar precisamente KZR, *i.e.*, para examinar el problema de la politización del arte [*Politisierung der Kunst*]; y, en segundo lugar, considerando que la politización del arte (otro nombre para denominar la *potencia política* de la imagen técnica) constituye una respuesta [*Antwort*], según lo declarado en el último acápite de KZR (KZR: 141; EO4: 99), al fenómeno de la estetización de la política.

Considerando que el propio Benjamin refiere la estetización de la política al contexto sociohistórico del fascismo, resulta menester abordar preliminarmente el específico modo en que la política totalitaria (particularmente la del nacionalsocialismo) anudó arte y política.

Mediante la categoría de *obra de arte total* [*Gesamtkunstwerk*] (que Benjamin, en su estudio sobre Fuchs, asoció precisamente al fascismo (*GS* II-2: 476; *OC* II-2: 80)) se han podido mostrar los dos rasgos primordiales inherentes según Benjamin a una *política estetizada*, a saber: i) que se trata de políticas en las que el arte no es un *medio*, sino un *fin*; y ii) que la materia u objeto de sus operaciones (en último término *artísticas*) es el pueblo, entendido específicamente como masa [*Masse*] con *poder de expresión*, pero sin *poder político*. Efectuado este análisis, el propio Benjamin juzgará que esos rasgos tienen una *protohistoria* en el s. XIX, contexto en el que se habrían articulado más intensamente una serie de categorías estéticas heredadas (las referidas en el *Vorwort* de KZR) y que, años más tarde, serán asumidas (aberrantemente, por cierto) por la política de masas totalitaria. Una interpretación cabal de la *estetización de la política*, teniendo esto en cuenta, exhorta entonces a indagar en la génesis y la estructura del concepto cardinal que sostiene la reflexión benjaminiana sobre la *política-arte* decimonónica (específicamente, la desplegada en el París de Hausmann, la capital –según Benjamin– del s. XIX), a saber: la categoría de *fantasmagoría*<sup>305</sup>.

La exégesis de esta categoría (entendida como el pilar que vertebra la arquitectura de *PW*) permite determinar, en primer lugar, que Benjamin entiende la noción de fantasmagoría como una extensión de las *fuerzas míticas* (de la “cautividad mítica” [*mythischer Verhaftung*]) contra las que se lucha en *PW*; y, en segundo lugar, que mediante esa noción buscará Benjamin distanciarse de la teoría marxista, específicamente de la distinción entre base y superestructura y de la doctrina, solidaria a ella, de la “transposición ideológica” [*transposition idéologique*]. Siguiendo los análisis efectuados por M. Cohen (2010), es posible determinar que tal desplazamiento de la teoría marxista se sustentaría (nuevamente) en una reflexión sobre la técnica, pues es lícito colegir que es el relevo del aparato de la *camera obscura* por el de la *fantasmagoría*<sup>306</sup> el que posibilita tal distanciamiento; un alejamiento que, en último término, busca mostrar cómo la dominación no

<sup>305</sup> La conexión entre la estetización de la política y la idea de fantasmagoría se hace manifiesta, asimismo, si se tiene en cuenta que las categorías estéticas que, en el *Vorwort* de KZR, Benjamin determina como afines al fascismo, serán aplicadas y referidas a lo largo de todo *PW*. En último término, son los avatares de dichas categorías los que, como su gramática fundamental, sostienen la genealogía de la percepción aurática.

<sup>306</sup> Tanto en *Las técnicas del observador* como en *Suspensiones de la percepción*, J. Crary ha podido mostrar cómo el modelo de la *camera obscura* (cosa que Benjamin no podía evaluar con la distancia que ahora tenemos) se fue paulatinamente volviendo caduco para explicar analógicamente los procesos perceptivos. Cf. J. Crary 2008b: 47 y J. Crary 2008a: 54. Es interesante señalar que toda esta imaginaria en torno a los aparatos de visualización (donde destacan los trabajos de E.-J. Marey y E. Muybridge), estaría motivada, como indica D. Oubiña, por una desconfianza en la “ilusión de transparencia de la mirada” y, correlativamente, por poner en evidencia “el espesor de lo percibido” (D. Oubiña 2009: 55), aseveraciones estas, por cierto, muy cercanas a la reflexión tecnoestética de KZR.

se difunde doctrinalmente por “transposición ideológica”, sino que se *encarna* materialmente, o *topológicamente*, en la estructura perceptiva de los sujetos (individuales o colectivos).

Al respecto, particularmente elocuente resulta una hipótesis desarrollada por J. Crary que indica que, con las estrategias decimonónicas de dominación, no solo se habrían convertido los sujetos en “objetos de observación”, sino que las “mismas formas de mirar” (2008: 38) habrían devenido en formas de control social. Las *fuerzas míticas*, atendiendo a esta premisa, y en consonancia con lo dicho, no se acoplarían externamente a los individuos, afectados por las ilusiones o los *velos ideológicos*, sino que reestructurarían materialmente la *inmediatez sensible* del cuerpo.

En la segunda parte de la investigación se ha intentado mostrar, como conclusión fundamental, que Benjamin habría elevado el mecanismo técnico de la fantasmagoría a categoría filosófica<sup>307</sup> al haberse percatado de la utilidad que tenía su específica *operatividad* para referir i) la praxis humana como *realidad unitaria*, no escindida (entre una base y una superestructura ideológica [*ideologische Überbau*]), y ii) la dominación de las *fuerzas míticas* como encarnada topológicamente –no de forma doctrinal o ideológica–, en las facultades humanas; premisas ambas que le habrían permitido explicar la funcionalidad cardinal de aquellos fenómenos socioculturales decimonónicos que, a pesar de ser *ilusorios*, eran comprensibles como *verdades epocales*. Desde esta perspectiva, en “París, Capital del siglo XIX” (1939), Benjamin entenderá el urbanismo de Haussmann o las Exposiciones Universales como *dispositivos técnico-sociales fantasmagóricos* en cuanto en tanto generaban ilusiones que no hacían sino intensificar la potencia de las fuerzas míticas, convirtiendo a los hombres en espectadores de “su propia autoalienación como un goce estético de primer orden” (KZR: 141; EOA: 99)<sup>308</sup>. Un aserto, este último, que permite evidenciar el anudamiento que Benjamin detecta entre la *Phantasmagorie* decimonónica y la *Gesamtkunstwerk* totalitaria, aquella que otorga *poder de expresión* a la masa sin otorgarle *poder político*.

---

<sup>307</sup> En este punto, y concordando con la tesis de M. Cohen, seguimos a B. Tackels, quien formuló esta “elevación”, efectuada por Benjamin, del mecanismo de la fantasmagoría a categoría (técnica) filosófica. Cf. B. Tackels 2012: 627.

<sup>308</sup> En otras palabras, los *operadores fantasmagóricos* analizados en *PW* (desde el urbanismo hasta los espectáculos de entretenimiento) no tenían otra misión que generar una ilusión (nuevamente, *materialmente encarnada*) de emancipación social y progreso para ejecutar subrepticamente lo que, con B. Tackels, hemos estudiado como una “fortificación del devenir mercancía de los hombres” (2012: 629).

### 3. Sobre los elementos cardinales de la reflexión tecnoestética

Habiendo delimitado (en la primera parte del estudio) los fundamentos de la *estética materialista* de Benjamin y, posteriormente, interpretado (en la segunda parte) el problema de la *estetización de la política*, se está ya en condiciones para iniciar el tratamiento específico de la *politización del arte*, entendiendo por tal el análisis sistemático de las categorías con la cuales se pensará en KZR el potencial político de la imagen técnica (específicamente del cine, entendido como nuevo aparato [*Apparat*] y arte). Situados ya en este ámbito de análisis, es preciso consignar que el estatuto *genealógico* de la reflexión sobre la percepción aurática (analizada en el segundo capítulo), así como la *transformación cualitativa* de la *facultad mimética* y la exhortación a emancipar de la estética de la apariencia el polo material (corpóreo-gestual) de la mimesis (temas analizados en el tercer capítulo), constituyen premisas que cristalizarán en dos hipótesis decisivas de la *tecnoestética* desarrollada en KZR. En primer lugar, la hipótesis de la “organización histórica de la percepción” [*Organisation der Wahrnehmung*] y, en segunda instancia, y más específicamente, la de las “organizaciones técnicas de la percepción”.

A través de un contraste entre las posiciones de Benjamin y Jünger respecto al *parasitismo estético* —i.e., la pervivencia de los conceptos tradicionales en la filosofía del arte—, se ha podido mostrar que si bien ambos coinciden en que las nuevas prácticas artísticas exigen la superación de la criteriología tradicional, la diferencia entre sus planteamientos radica en que mientras Jünger mantiene un “entendimiento idealizado de la naturaleza” (que es el sustento de su noción de *proto-vivencia*<sup>309</sup>), Benjamin comprende que los *aparatos* desactivan las categorías clásicas y sus marcos de legibilidad, reconociendo así el *carácter mutable de las facultades humanas*. Así, desde la perspectiva de Benjamin, es una errada comprensión de la técnica la que impide a Jünger (a pesar de su “exigencia de dinamismo”) emanciparse del mismo *parasitismo estético* que él cuestiona, y que lo impulsa a seguir utilizando las mismas categorías heredadas (nuevamente, las cuestionadas en el *Vorwort*: genialidad, monumentalismo, unicidad, entre otras).

Para apoyar esta conclusión, se ha intentado mostrar que la premisa metodológica de la *variabilidad perceptiva* es hallable en la filosofía temprana de Benjamin, más específicamente en su

---

<sup>309</sup> El cuestionamiento de Benjamin a la noción jüngeriana de *proto-vivencia* [*Ur-erlebnis*] es ciertamente semejante, como se vio, a la crítica que Heidegger le hiciera a este último, específicamente a la idea de “elementarismo” hallable en *Der Arbeiter*. Cf. M. Heidegger 2013: 164.



*Habilitationsschrift* sobre el *Trauerspiel*, y que, al igual que *KZR*, está fundamentado en la investigación de A. Riegl. En efecto, hay a lo menos cuatro tesis de Riegl que Benjamin asumirá (modificándolas) en *KZR*: i) la oposición a la perspectiva “catastrofista” del arte que concebiría al periodo postclásico como *decadente*<sup>310</sup>; ii) la idea de que muchas expresiones culturales no agradan a sus contemporáneos no por “cualidades internas”, sino porque son juzgadas con categorías discordantes al contexto en el que surgen; iii) la hipótesis de que cada época configura una “voluntad de arte” [*Kunstwollen*] propia que estaría sustentada en una modalidad perceptiva específica; y iv) el debate sobre la hipótesis “tecnicista”, desarrollada por G. Semper, a la que Riegl busca oponerse, y que Benjamin “intensificará”: si para G. Semper la génesis de una obra de arte tiene en la *técnica* su causa inmediata, Benjamin ampliará esa idea para mostrar que la técnica es el fundamento de la obra, pero no como *causa inmediata*, sino como *régimen perceptivo* que estructura el contexto desde el cual ella surge y es juzgada.

Benjamin pensará, desde estas premisas, la estructuración técnico-perceptiva impuesta tanto por la fotografía como por el cine mediante una categoría específica, a saber, la de aparato (que se ha estudiado hacia el final del capítulo sexto). Llegados a este punto, se ha podido mostrar que pensar la *política de la imagen técnica* no supone otra cosa que pensar cómo los aparatos (la fotografía y el cine) pueden reestructurar la percepción (aurática) heredada. A este respecto, y dicho sucintamente, Benjamin entenderá que la nueva técnica cinematográfica puede suscitar, si es que libera el “espacio de juego” [*Spielraum*] (polo gestual de la mimesis), una conmoción radical de la percepción que, sometida a la primacía de la apariencia y la primera técnica, se habría forjado en la tradición (cultural o museal, en cuanto ambas estarían fundamentadas *ritualmente*). Desde esta perspectiva de análisis —comprensible ya más nítidamente como una *genealogía de las organizaciones técnicas de la percepción* (otro nombre para referir la noción de *tecnostética*)—, evidentemente no se deduce una liquidación de facto del remanente teológico del arte, sino más bien un bosquejo (no programático) de los retos que debe enfrentar el arte para ejercitar nuevas

---

<sup>310</sup> Desde esta premisa conceptual, Benjamin, al igual que Riegl, Jochmann o Fuchs, demostrará una sensibilidad particularmente proclive a todo lo que ha sido históricamente despreciado. Todos estos autores, en efecto, refutan la idea de *periodos de decadencia*, aunque Benjamin sustenta esta crítica, como se ha intentado argumentar, desde una fundamentación técnica, a saber, la determinación perceptiva efectuada históricamente por los aparatos (imprensa, prensa de masas, fotografía y cine).

organizaciones socio-perceptivas en el colectivo —o nuevos procesos de individuación<sup>311</sup>— en relación a las especificidades técnicas del nuevo entorno.

Ahora bien, cuando dicha reestructuración perceptiva surte efecto, Benjamin determinará que el colectivo logra una *adaptación* [*Anpassung*] con el entorno, y para denominar tal adaptación utilizará un término específico, a saber: el de inervación [*Innervation*], que se ha estudiado en el último capítulo del estudio. Con esta categoría, en efecto, sistemáticamente descuidada en la recepción crítica de KZR, Benjamin definirá el proceso mediante el cual el colectivo (o la *masa*, opuesta por Benjamin a la *muchedumbre*) reconfigura exitosamente su estructura psicofisiológica, hallando nuevos órganos (dirá Benjamin explícitamente (KZR: 109; EOA: 102)) en el “sistema de aparatos” [*Apparatur*]. Al respecto, se ha mostrado que Benjamin formula su idea de inervación<sup>312</sup> en una confrontación con algunos de los postulados, relativos a la antropotecnia, desarrollados por los autores conservadores de *Krieg und Krieger*, particularmente Jünger, quien ha editado este libro de 1930, y que Benjamin analiza críticamente en la reseña-ensayo *Theorien des deutschen Faschismus*, del mismo año.

En el contexto en el que KZR se inscribe, *i.e.*, en el escenario que ha visto emerger y cobrar vigor al cinematógrafo, Benjamin entenderá que ese proceso de *inervación* podría *eventualmente* ser llevado a cabo mediante la ejercitación de un específico modo de percepción, una suerte de nuevo *Wahrnehmungsapparat* cuyos rasgos, siguiendo lo declarado en el ensayo de

---

<sup>311</sup> Aunque insuficiente, el término *individuación* puede resultar más idóneo aquí que el de *subjetivación*—, ya que de “sujeto”, como sugerimos en el estudio, no podría hablarse, atendiendo a la doctrina de Benjamin, propiamente en la comunidad mágica aurática. En último término, la idea de “organizaciones técnicas de la percepción” refiere configuraciones técnico-artísticas diferenciadas que suponen distintos tipos de vinculación intersubjetiva. A este respecto, resulta interesante tener en consideración la lectura genealógica que —teniendo en cuenta los fragmentos suprimidos del *Urtext* sobre la técnica— ha ensayado B. Tackels a partir de cuatro determinaciones técnico-artísticas fundamentales: en primer lugar, estaría el arte prehistórico, gobernado casi exclusivamente por la *primera técnica* (la apariencia) y, en consecuencia, dirigido por entero al dominio de la naturaleza. Se trataría, además, de un arte en el que el individuo es subsumido en la “comunidad mágica”. Este “arte” (aurático) daría paso, en segundo lugar, al arte de museo, en el que segunda técnica no logra emanciparse de la estética de la apariencia, lo que supone que la misma exposición (el valor de exhibición) devenga en un ritual. En tercer lugar, siguiendo siempre la *dritte Fassung*, la reproducibilidad técnica podría posibilitar el surgimiento de un arte sustentado más intensamente en la *segunda técnica*; se trataría así de un arte del juego, liberado de la pretensión de dominio de la naturaleza, y en el que el *individuo* podría entrar en escena, al no estar sometido a las normas de legitimación del colectivo mágico. Con todo, es preciso destacar que Benjamin desdobra este último punto del análisis, para mostrar que el arte basado en la reproducibilidad puede evidentemente quedar constreñido en la *primera técnica*, lo que implicaría una emergencia falsa (*fantasmagórica*) del individuo, en cierto modo análoga a la “exposición aparente” del museo. Cf. al respecto B. Tackels 2012: 594 y ss.

<sup>312</sup> M. Hansen ha señalado certeramente que la noción de inervación desaparece por completo de la *fünfte Fassung*, aunque olvida señalar las consecuencias doctrinales que tal supresión provoca. Cf. M. Hansen 2019: 226. En el *Benjamin-Handbuch* (2011), por su parte, la noción tampoco es tratada sistemáticamente, algo semejante a lo que sucede con la noción de aparato [*Apparat*].

1936, se pensarán bajo la categoría específica de “recepción en dispersión” [*Rezeption in der Zerstreuung*]. Es con esta noción, en efecto, y más específicamente a través de la *cualidad táctil* [*taktische Qualität*] que le es inherente, con la que Benjamin fundamentará en último término su reflexión sobre el potencial del cine para emancipar la praxis humana (entre ella al arte) de su *fundamentación parasitaria* en el ritual. Asumiendo todo el conjunto de categorías que se han analizado hasta este punto (aura, mimesis, percepción, aparato, inervación), en KZR se terminará postulando, como conclusión más importante, que el cine podría *inervar* al colectivo mediante el aprendizaje por acostumbamiento o uso [*Gebrauch*] que puede promover la *Rezeption in der Zerstreuung*, un aprendizaje no contemplativo sino corporal o gestual, y que, en tanto tal, permite apreciar el vínculo esencial con lo estudiado en el capítulo tercero, a saber: la emancipación de la estética de la apariencia del polo material de la mimesis.

Benjamin, cabe precisarlo, detecta que la “recepción en dispersión” (traducida habitualmente, y de forma errada, como “recepción distraída”) resulta indispensable precisamente por esa *cualidad táctil* que detecta en el cine (KZR: 135; EOA: 90)<sup>313</sup>, puesto que la *inervación*, siguiendo sus palabras, se concretiza *efectivamente* cuando el sujeto puede solucionar “por costumbre” las tareas *técnicamente planteadas*, *i.e.*, no por vía de la simple visión o contemplación<sup>314</sup>. Benjamin esclarecerá inmediatamente esta conclusión indicando que realizar tareas “en medio de la distracción” es una prueba de que uno se ha acostumbrado a ellas. En la última parte del estudio se ha intentado mostrar que esta última hipótesis resulta absolutamente decisiva, ya que, contraviniendo toda una recepción crítica que se extiende desde Adorno hasta J. Crary, Benjamin no entiende la *recepción en dispersión* como desatención, evasión o debilitamiento del espíritu, sino todo lo contrario: como un tipo de percepción que, por su carácter *táctil*, fomenta un *aprendizaje superior* a la instrucción o recepción meramente contemplativa<sup>315</sup>.

Precisando este último aspecto, hacia el final del estudio, siguiendo un análisis decisivo efectuado por J. Boulet (2011), se ha mostrado: i) que la pareja conceptual *Zerstreuung / Sammlung*

---

<sup>313</sup> En el desarrollo del estudio, se ha mostrado que en la *vierte Fassung*, la versión francesa traducida por Klossowski, la “cualidad táctil” es reemplazada por el término “shock traumático” [*choc traumatisant*], modificación que trastoca finalmente toda la argumentación sobre la “recepción en dispersión”. Cf. KZR: 194; OC I-2: 348.

<sup>314</sup> Benjamin lo señala taxativamente del siguiente modo: “(...) las tareas que se plantean al aparato de la percepción humana en épocas de inflexión histórica no pueden cumplirse por la vía de la simple visión, es decir, de la contemplación [*Kontemplation*]. Se realizan paulatinamente, por acostumbamiento, según las indicaciones de la *aprehensión táctil*” (KZR: 138; EOA: 94).

<sup>315</sup> Hipótesis que resulta, desde esta perspectiva de lectura, totalmente afín a la desplegada en el *Programm eines proletarischen Kindertheaters* de fines de 1928.

no puede ser traducida por la de distracción / recogimiento, dado que la idea de “recogimiento” (usada corrientemente para traducir *Sammlung*) supone un *replegarse sobre sí* que es opuesto a la *inmersión* (u olvido de sí) con la que Benjamin caracterizó a la *contemplación*<sup>316</sup>; y ii) que la oposición que el propio Benjamin realiza en KZR entre dispersión [*Zerstreuung*] y atención [*Aufmerksamkeit*], no implica que el primer término deba entenderse como “falta de atención”, por el hecho palmario de que la noción usada preferentemente en KZR no es “recepción distraída”, sino “recepción *en la dispersión* [o distracción]” [*Rezeption in der Zerstreuung*], lo cual nos ha permitido concluir que hay una recepción no distraída (o desatenta) que se da *en* el hecho mismo de la distracción o dispersión. Y es finalmente esta hipótesis la que obliga, a nuestro entender, a no traducir *Zerstreuung* por distracción, sino por *dispersión*, haciendo de este modo justicia a la idea basal de KZR, a saber: que la recepción *en medio* de la dispersión es finalmente superior, por su carácter *táctil* (no *immersivo*), a la recepción contemplativa.

\*

Llegados al cierre del estudio, y para mostrar los alcances que puede tener la *tecnoestética* desarrollada en KZR, se ha mostrado que la exégesis crítica emprendida de forma recurrente —en primer término por Adorno y, posteriormente, por analistas como P. Osborne o J. Crary—, le exige fundamentalmente a la filosofía de Benjamin que *dialectice* su reflexión: pasará así con Adorno, *v.gr.*, que exhortará a Benjamin a asumir el carácter dialéctico de la distinción entre “alta cultura” y “arte de masas”, o también con J. Crary, quien, presuponiendo que el receptor de cine pensado por Benjamin es un espectador *distraído*, cuestiona a Benjamin el carácter taxativo con que distingue atención y distracción. Ambas lecturas, atendiendo a lo investigado en el presente estudio, no logran percibir que, para Benjamin, la dispersión no se opone esencialmente a la atención, sino al aprendizaje meramente contemplativo. Desde esta perspectiva, y dicho de otra manera, se ha intentado sugerir que no tiene ningún sentido cuestionar la “defensa de la distracción” que (erróneamente) se adjudica a Benjamin o, análogamente, mostrar el potencial

---

<sup>316</sup> El mismo J. Crary, como se vio, ha determinado, siguiendo una indicación de P. Tillich, que la *contemplación* tendría orígenes latinos y estaría asociada a la idea de ir “a lo profundo de las cosas” como también a la idea de “ir al templo”, hipótesis que da fuerza a la argumentación referida *supra*. Cfr. J. Crary 2008a: 57.

sociopolítico de la atención; y no lo tiene porque, en *KZR*, es justamente esta criteriología (*atención/distracción*) la que debe problematizarse.

En último término, tanto Adorno como Crary pasan por alto que, para Benjamin —a partir de sus lecturas de Riegl, Fuchs o Jochmann—, los nuevos productos culturales no pueden ser juzgados con categorías hipostasiadas, entre ellas las de atención o distracción. Como se ha intentado mostrar a lo largo del estudio, antes de emprender el cuestionamiento del posible carácter reificante de los aparatos técnicos o las obras artísticas (que ellos posibilitan), es preciso interrogar (mediante una *Kritik der Kritik*) si la *criteriología* con que se piensan tales aparatos u obras no ha sido tal vez conmocionada por su surgimiento y consolidación. Dicho en términos muy concretos, no sería posible, desde la filosofía tecnoestética aquí estudiada, condenar, *v.gr.*, la poca introspección que suscitarían obras o aparatos como el folletín o el cinematógrafo sin antes evaluar, *críticamente*, si la prensa de masas o el cine, como aparatos que constituyen su *a priori histórico*, han desbaratado la noción de introspección como criterio explicativo de los mismos.

Atendiendo a lo dicho, las palabras de S. Weigel, consignadas en la apertura de la investigación, cobran ciertamente contornos más nítidos:

En la vasta literatura sobre la teoría de los medios ópticos de Benjamin, llama la atención el hecho de que muchos trabajos retroceden a planteos anteriores a los principios metodológicos formulados por Benjamin. Esto vale para la larga fascinación que la herencia ideológico-crítica de la industria de la cultura frankfurtiana ejerció sobre la recepción del pensamiento de Benjamin, y para la fijación, ligada a ella, a los conceptos de aura y reproductibilidad, que fueron considerados predominantemente como meros opuestos. (2012: 14)

Desde la perspectiva de lectura que hemos intentado ensayar en el presente trabajo, la fuerza metodológica que, siguiendo a Weigel, es soslayada en la recepción crítica del pensamiento de Benjamin se sustenta precisamente en esa *crítica de la crítica* que, comprendiendo las potencias y facultades humanas como en permanente *metamorfosis*, exige evaluar las condiciones (técnicas) de posibilidad que han permitido la emergencia y afianzamiento de la categorialidad estética heredada. En este específico sentido, y contraviniendo buena parte de los análisis consagrados a la reflexión benjaminiana sobre los medios, es lícito concluir que no puede simplificarse la

tecnostética desarrollada en *KZR* a un mero “optimismo”, como si se tratara de un problema de grados. Benjamin, en efecto, no vislumbró un potencial político en la imagen técnica guiado por un afán subjetivo, sino atendiendo a un conjunto delimitado de premisas filosóficas, justamente aquellas que se han intentado estudiar aquí.

Las consecuencias más profundas de esta filosofía, a nuestro entender, no han sido consideradas con la atención merecida, cosa que se hace evidente en la reprobación recurrente que, de forma *acrítica*, despliega la actual teoría de medios en relación al nuevo régimen digital (o régimen de síntesis). Aunque este problema escapa evidentemente a nuestros objetivos, estimamos que la matriz conceptual que se ha estudiado en torno a la filosofía de Benjamin podría ser de utilidad justamente para poner en cuestión, al menos parcialmente, el catastrofismo<sup>317</sup> implicado en buena parte de las condenas referidas.

Una última reflexión a este respecto, para terminar: P. Missac, en su *Passage de W. Benjamin* (1987), al interrogarse sobre lo que habría pensado Benjamin del situacionismo de Debord, ha señalado lo siguiente: “Si Benjamin (...) nada anticipó de las fórmulas que ahora se experimentan, no cabe duda de que fue porque aún no había llegado el tiempo ni se había sentido la necesidad” (1997: 101). Una pista esclarecedora para resolver esta inquietud (formulada en términos muy simplistas por Missac, cabe destacarlo) es hallable, a nuestro entender, en la crítica emprendida por G. Didi-Huberman a la filosofía de G. Agamben, expresada en estas palabras:

Agamben sabe muy bien —en la senda de Guy Debord, por ejemplo— que no hay *reino* ni *gloria* sin efectos destructores de tinieblas y *opresión*. Pero renuncia a hablar de ello, parece no ver ya más que la cegadora luz del reino y de su gloria. ¿Dónde está, pues, el “verdadero estado de excepción” que Benjamin invocaba todavía en 1940 en el marco de su propia “lucha contra el fascismo”? ¿Se puede hacer una genealogía del poder sin desarrollar el contratema de la “tradición de los oprimidos”? (2012: 73).

---

<sup>317</sup> Téngase en consideración, como ejemplo elocuente de lo recién dicho, las siguientes palabras de B. Groys: “El ritual, la repetición y la reproducción eran, hasta el momento, cuestiones de la religión; se practicaban en espacios aislados y sagrados. En la época moderna, el ritual, la repetición y la reproducción se han vuelto el destino del mundo entero, su cultura total” (2016: 178). Reflexiones análogas pueden verse también en B. Groys (2005).

Respondiendo a Missac, podría conjeturarse, siguiendo la sugerencia de Didi-Huberman, que Benjamin ciertamente no se habría encandilado con los efectos “degradantes” de la luz cegadora del espectáculo, pero, esto es lo decisivo, no por optimismo o coraje, sino a partir de una reflexión que sustenta teóricamente su fijación en los residuos culturales y, más profundamente, en los “vencidos de la historia”, una reflexión que es apreciable como una extensión teórica de la *tecnoestética* o la *Kritik der Kritik* en el escrito “Excavar y recordar”, contenido en el libro (editado póstumamente) *Denkbilder*, en el que se señala lo siguiente:

(...) la memoria no es un instrumento para conocer el pasado, sino solo su medio. (...) El recuerdo real debe suministrar al mismo tiempo una imagen de ese que recuerda, como un buen informe arqueológico no indica tan solo aquellas capas de las que proceden los objetos hallados, sino, sobre todo, aquellas capas que antes fue preciso atravesar. (*GS* IV-1: 400; *OC* IV-1: 350).

Esta frase, que capitaliza gran parte de lo que aquí se ha intentado indagar (y que sostiene específicamente la exégesis que Benjamin emprenderá sobre E. Fuchs<sup>318</sup>), supone que no es posible evaluar los productos culturales y los documentos históricos —la historia *tout court*— presuponiendo una comprensión meramente *instrumental* de la memoria, como si ella ofreciera categorías transparentes —no afectadas por la historia— para juzgar la praxis humana. Si la memoria, para Benjamin, no es el instrumento sino el *medio* de la comprensión, entonces se hace preciso, *en su interior*, horadar y evaluar los sedimentos que han posibilitado la criteriología con la que pensamos y miramos las luces y las sombras de la historia.

---

<sup>318</sup> Elocuente a este respecto, nos parece, es la siguiente declaración efectuada en el estudio sobre Fuchs: “la tarea del materialismo histórico es llevar a cabo con la historia la experiencia que es originaria para cada presente. El materialismo histórico se dirige a una consciencia del presente que hace saltar por los aires el supuesto continuo de la historia” (*GS* II-2: 468; *OC* II-2: 72). Una hipótesis que resulta, finalmente, análoga a la tarea que, en la tesis VII de *ÜG*, Benjamin adjudica al verdadero historiador materialista, a saber: “pasarle a la historia el cepillo a contrapelo” (*GS* I-2: 697; *OC* I-2: 309).

## Bibliografía

### De Walter Benjamin

- Benjamin, Walter, 1955. *Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- \_\_\_\_\_, 1968. *Illuminations*. New York: Schocken Books. Ed. Hannah Arendt. Trad. H. Zohn.
- \_\_\_\_\_, *Gesammelte Schriften* (unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem). Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bände I-VII, Suppl. I-III (in 17 Bänden). 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972-1999.
- \_\_\_\_\_, 1995-2000. *Gesammelte Briefe* (6 Bänden). Frankfurt am Main: Suhrkamp. Eds. Ch. Göttsche, H. Lonitz.
- \_\_\_\_\_, 1997. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: Arcis-Lom. Traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzun.
- \_\_\_\_\_, 2004. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- \_\_\_\_\_, 2006-en curso. *Obras completas*. Madrid: Abada Editores. Eds. J. Barja, F. Duque, F. Guerrero.
- \_\_\_\_\_, 2009. “Teorías del fascismo alemán”. *Estética y política*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 65-80.
- \_\_\_\_\_, 2012a. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe, Band 16)*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- \_\_\_\_\_, 2012b. *Escritos franceses*. Buenos Aires: Amorrortu.

Benjamin, Walter, Gershom Scholem, 2011. *Correspondencia, 1933-1940*. Madrid: Taurus.

Benjamin, Walter, Theodor W. Adorno, 1998. *Correspondencia, 1928-1940*. Madrid: Trotta.

### Sobre el autor y la problemática general

- Abadi, Florencia, 2014. “La noción de muerte en la estética temprana de W. Benjamin”. *Ágora – Papeles de Filosofía*, N° 33-2, 167-183.
- Adorno, Theodor W., 1962. “El ensayo como forma”. *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 11-36.
- \_\_\_\_\_, 2005. “Reflexiones sobre teoría de las clases”. *Estudios sociológicos I*. Obra completa 8. Madrid: Akal, 347-364.
- \_\_\_\_\_, 2008a. “Caracterización de Walter Benjamin”. *Crítica de la cultura y sociedad I*. Obra completa 10/1. Madrid: Akal, 209-222.
- \_\_\_\_\_, 2008b. “Moda atemporal. Sobre el *jazz*”. *Crítica de la cultura y sociedad I*. Obra completa 10/1. Madrid: Akal, 109-120.
- \_\_\_\_\_, 2008c. “Carteles de cine”. *Crítica de la cultura y sociedad I*. Obra completa 10/1. Madrid: Akal, 309-316.



- \_\_\_\_\_, 2009. “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”. *Disonancias/Introducción a la sociología de la música*. Obra Completa 14. Madrid: Akal, 15-50.
- \_\_\_\_\_, 2010. “Roger Caillois, *La Mante religieuse*”. *Miscelánea I*. Obra completa 20/1. Madrid: Akal, 227-228.
- \_\_\_\_\_, 2011. *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_, 2016. “El esquema de la cultura de masas”. En Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Akal, 281-316.
- Adorno, Theodor W., Max Horkheimer, 2016. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Akal.
- Agamben, Giorgio, 2004. *Estado de excepción. Homo Sacer, II, I*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- \_\_\_\_\_, 2007a. “El Mesías y el soberano. El problema de la ley en Walter Benjamin”. *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 323-347.
- \_\_\_\_\_, 2007b. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- \_\_\_\_\_, 2014. *Qué es un dispositivo. Seguido de El amigo y La Iglesia y el Reino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- \_\_\_\_\_, 2017. *Medios sin fin*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- \_\_\_\_\_, 2018. “El capitalismo como religión”. *Artillería Inmanente*. Recuperado: <https://artilleriainmanente.noblogs.org/?p=762>
- Amos, Thomas, 2011. *Ernst Jünger*. Berlin: Rowohlt.
- Argullol, Rafael, 1991. *El fin del mundo como obra de arte*. Barcelona: Destino.
- Avelar, Idelber, 2007-2008. “Espectros de Benjamin. Duelo, trabajo y violencia en Jacques Derrida”. *Archivos: Revista de Filosofía*, N° 2-3, 75-91.
- Avishai, Tamar, 2014. “Shock and Aura: Benjamin on Dada”. En Daniel Weidner, Sigrid Weigel, eds. *Benjamin-Studien 3*. München: Wilhelm Fink, 107-132.
- Axelos, Kostas, 1969. *Marx, pensador de la técnica*. Barcelona: Fontanella.
- Badiou, Alain, 2013. *Cinco lecciones sobre Wagner*. Madrid: Akal.
- Barck, Karlheinz, 2011. “Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz”. En Burkhardt Lindner, ed. *Benjamin-Handbuch*. Stuttgart & Weimar: J. B. Metzler, 386-398.
- Bataille, Georges, 1969. “El lenguaje de las flores”. *Documentos*. Caracas: Monteávila, 39-48.
- Baudouin, Philippe, 2009. *Au microphone: Dr. Walter Benjamin. Walter Benjamin et la création radiophonique (1929-1933)*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l’homme.
- Baudry, Jean-Louis, 2016. “Cine: efectos ideológicos del aparato de base”. En Emiliano Jelicic, comp. *Mayo Francés: La cámara opaca. El debate cine e ideología*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 122-139.

- Belting, Hans, 2009. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal.
- Benjamin, Andrew, ed., 2005a. *Walter Benjamin and Art*. London & New York: Continuum.
- \_\_\_\_\_, ed., 2005b. *Walter Benjamin and history*. London & New York: Continuum.
- \_\_\_\_\_, 2013. *Working with Walter Benjamin: Recovering a Political Philosophy*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Benjamin, Andrew, Beatrice Hanssen, eds., 2002. *Walter Benjamin and Romanticism*. London & New York: Continuum.
- Benjamin, Andrew, Peter Osborne, eds., 2002. *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience*. London & New York: Routledge / Manchester: Clinamen Press.
- Benjamin, Andrew, Charles Rice, 2009. *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*. Melbourne: Re.press.
- Bloch, Ernst, 2011. "Recuerdos de Walter Benjamin". *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, N° 17, 25-27.
- \_\_\_\_\_, 2019. *Herencia de esta época*. Madrid: Tecnos.
- Bock, Wolfgang, 2000. *Walter Benjamin. Die Rettung der Nacht. Sterne, Melancholie und Messianismus*. Bielefeld: Aisthesis.
- Boulet, Jacques, 2011. "L'architecture comme «distraction». Traduire Benjamin avec Benjamin". *Appareil*. Recuperado: <https://doi.org/10.4000/appareil.1256>
- Bourriaud, Nicolas, 2009. *Formas de vida: El arte moderno y la invención de sí*. Murcia: Cendeac.
- Brea, José Luis, 1991. *Las auras más frías*. Barcelona: Anagrama.
- Brenner, Hildegard, 1980. *La Politique artistique du national-socialisme*. Paris: La Découverte.
- Broch, Hermann, 1979. *Massenwahntheorie. Beiträge zu einer Psychologie der Politik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brodersen, Momme, 2011. "Anthologien des Bürgertums". En Burkhardt Lindner, ed. *Benjamin-Handbuch*. Stuttgart & Weimar: J. B. Metzler, 437-454.
- Brossat, Alain, 2008. *La democracia inmunitaria*. Santiago de Chile: Palinodia.
- \_\_\_\_\_, 2014. *La Resistencia Infinita* seguido de *¿Quién Mató a Walter Benjamin?* Valencia: Tirant.
- Brüggemann, Heinz, 2007. *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Brüggemann, Heinz y Günter Oesterle, eds., 2009. *Walter Benjamin und die romantische Moderne*. Stiftung für Romantikforschung Band XLVI. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Bubb, Martine, 2010. *La Camera obscura: Philosophie d'un appareil*. Paris: L'Harmattan.

- Buck-Morss, Susan, 1995. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor.
- , 2005. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona.
- , 2011. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Bürger, Peter, 2009. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Caillouis, Roger, 1939. *El mito y el hombre*. Buenos Aires: Sur.
- , 1962. *Medusa y Cía. Pintura, camuflaje, disfraz y la fascinación en la naturaleza y el hombre*. Barcelona: Seix Barral.
- Canetti, Elias, 2002. *Masa y poder. Obra completa 1*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- , 2008. *Apuntes I. Obra completa VII*. Barcelona: Debolsillo.
- Carrera, Pilar, 2004. *Walter Benjamin: el paseante y la ciudad*. Tesis doctoral. Editorial Universidad del País Vasco.
- Casanova, Carlos, 2016. *Estética y producción en Karl Marx*. Santiago: Metales Pesados.
- Cassirer, Ernst, 1971. *Filosofía de las formas simbólicas*. Tomo I. México: F.C.E.
- , 2013. *The Warburg Years: Essays on Language, Art, Myth, and Technology*. New Haven & London: Yale University Press.
- Casullo, Nicolás, Gabriela Massuh, Silvia Fehrmann, eds., 1993. *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura: Una visión latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza / Goethe-Institut.
- Cavalletti, Andrea, 2013. *Clase. El despertar de la multitud*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Caygill, Howard, 2002. “Benjamin, Heidegger and the Destruction of Tradition”. En Andrew Benjamin, Peter Osborne, eds. *Walter Benjamin’s Philosophy: Destruction and Experience*. London & New York: Routledge, 1–31.
- Clair, Jean, 1998. *La responsabilidad del artista: las vanguardias, entre el terror y la razón*. Madrid: Visor.
- Cohen, Margaret, 1995. *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. Berkeley-California-London: University of California Press.
- , 2010. “La fantasmagoría de W. Benjamin”. En Alejandra Uslenghi, comp. *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 207-236.
- Comay, Rebecca, 2010. “Enmarcando la redención: aura, origen, tecnología en Benjamin y Heidegger”. En Alejandra Uslenghi, comp. *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 141-178.

- Costello, Diarmuid, 2010. "Aura, rostro, fotografía: Releer a Benjamin hoy". En Alejandra Uslenghi, comp. *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 99-139.
- Crary, Jonathan, 2008a. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.
- \_\_\_\_\_, 2008b. *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_, 2014. *24/7. El capitalismo al asalto del sueño*. Barcelona: Ariel.
- Crimp, Douglas, 1993. *On the museum's ruins*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Danto, Arthur C., 2009. *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Da Vinci, Leonardo, 1998. *Tratado de la pintura*. Madrid: Akal.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari, 1985. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- De Man, Paul, 1998. "Lo sublime en Hegel". *La ideología estética*. Madrid: Cátedra, 151-170.
- Déotte, Jean-Louis, 1998. *Catástrofe y olvido: Las ruinas, Europa, el Museo*. Santiago: Cuarto Propio.
- \_\_\_\_\_, 2007. "Qu'est-ce qu'un objet de musée? Heidegger et la déportation des œuvres d'art (l'exposition de la *Madone Sixtine* de Raphaël)". En Roger Somé, Carine Schutz, dirs. *Anthropologie, art contemporain et musée*. Paris: L'Harmattan, 189-205.
- \_\_\_\_\_, 2010. "Das Museum ist kein Dispositiv". En Carolin Meister, Dorothea von Hantelmann, eds. *Die Ausstellung: Politik eines Rituals*. Berlin & Zürich: Diaphanes, 79-98.
- \_\_\_\_\_, 2012. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago: Metales Pesados.
- \_\_\_\_\_, 2013a. *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*. Santiago: Metales Pesados.
- \_\_\_\_\_, 2013b. *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- \_\_\_\_\_, 2015. *El hombre de vidrio. Estéticas benjaminianas*. Buenos Aires: Prometeo.
- Derrida, Jacques, 1997. *Fuerza de ley: el "fundamento místico de la autoridad"*. Madrid: Tecnos.
- Desideri, Fabrizio, 1995. *La porta della giustizia: Saggi su Walter Benjamin*. Bologna: Pendragon.
- \_\_\_\_\_, 1999. "Benjamin und Heidegger. Der Ursprung des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit". En Klaus Garber, Ludgar Rehm, eds., 1999. *Global Benjamin: Internationaler Walter Benjamin-Kongreß 1992*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1193-1205.
- Deuber-Mankowsky, Astrid, 2000. *Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen. Jüdische Werte, kritische Philosophie, vergängliche Erfahrung*. Berlin: Vorwerk.
- Didi-Huberman, Georges, 2006. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- \_\_\_\_\_, 2009. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas en Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- \_\_\_\_\_, 2011. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- \_\_\_\_\_, 2012. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.

- Doane, Mary Ann, 2012. *La emergencia del tiempo cinematográfico: La modernidad, la emergencia y el archivo*. Murcia: Cendeac.
- Duque, Félix, 2001. *Arte (público) y espacio (político)*. Madrid: Akal.
- , 2002. *La fresca ruina de la tierra. (Del arte y sus desechos)*. Palma de Mallorca: Calima.
- , 2012. “Teofranquismo. Una aproximación a la crítica de la teología política de los tiempos sombríos”. En Valerio Rocco, Roberto Navarrete, eds. *Teología y teonomía de la política*. Madrid: Abada, 147-220.
- , 2014. “La mano y la mirada”. *Differenz: Revista internacional de estudios heideggerianos y sus derivas contemporáneas*, N° 0, 10-21. Recuperado: <http://institucional.us.es/differenz/uploads/differenz/numero-0/duque.pdf>
- Dürr, Suzanne, 2015. “Philosophie als das Ende der Kunst: Das Verhältnis von Kunst und Philosophie bei Hegel und Danto”. En Klaus Vieweg, Federico Vercellone, Francesca Iannelli, eds. *Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst*. Leiden: Fink, 133-149.
- Eiland, Howard, 2010. “Recepción en la dispersión”. En Alejandra Uslenghi, comp. *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 53-74.
- Eiland, Howard, Michael W. Jennings, 2014. *Walter Benjamin : a critical life*. Cambridge MA: Belknap Press of Harvard University Press.
- Elsaesser, Thomas, 2011. “Freud as Media Theorist”. *Screen*, Vol. 50, N°1, 100-113.
- Feher, Ferenc, 1985. “Lukács and Benjamin. Parallels and contrasts”. *New German Critique*, N° 34, 125-138.
- Fenves, Peter, 2010. “¿Existe una respuesta a la estetización de la política? En Alejandra Uslenghi, comp. *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 75-98.
- , 2011. “Über das Programm der Kommenden Philosophie”. En Burkhardt Lindner, ed. *Benjamin-Handbuch*. Stuttgart & Weimar: J. B. Metzler, 134-149.
- , 2017. ¿Cómo es posible una filosofía de la historia? *Walter Benjamin entre filósofos*. Santiago: Palinodia, 89-108.
- Fernandois, Joaquín, 2017. *Política y transcendencia en Ernst Jünger, 1920-1934*. Santiago: Brickle.
- Ferrer, Anacleto y Francesc J. Hernández, 2017. “Constelaciones urbanas. Conjeturas sobre Walter Benjamin y la ciudad moderna”. En Faustino Oncina, ed. *Constelaciones*. Valencia Pre-textos, 207-224.
- Fiedler, Konrad, 1991. *Escritos sobre arte*. Madrid: Visor, Col. La balsa de la medusa.
- Fischer-Lichte, Erika, 2005. *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. London: Routledge.

- Fittler, Doris M., 2005. *“Ein Kosmos der Ähnlichkeit”: Frühe und späte Mimesis bei Walter Benjamin*. Bielefeld: Aisthesis.
- Flusser, Vilém, 1994. *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder.
- , 2009. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.
- Foster, Hal, 2008. *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Foucault, Michel, 1991. *Saber y verdad*. Madrid: La piqueta.
- Frisby, David, 1985. *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Cambridge: Polity Press.
- Fuld, Werner, 1979. *Walter Benjamin: Zwischen den Stühlen. Eine Biographie*. München: Hauser.
- Fürnkäs, Josef, 1988. *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin: Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- , 2014. “Aura”. En Michael Opitz, Erdmut Wizisla, eds. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta, 83-158.
- Gagnebin, Jeanne Marie, 1993. “El original y el otro”. En Nicolás Casullo, Gabriela Massuh, Silvia Fehrmann, eds. *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura: Una visión latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza / Goethe-Institut, 23-36.
- Garber, Klaus, Ludgar Rehm, eds., 1999. *Global Benjamin: Internationaler Walter Benjamin-Kongreß 1992*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Gasché, Rodolphe, 2002a. “Objective Diversions: On Some Kantian Themes in Benjamin’s *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*”. En Andrew Benjamin, Peter Osborne, eds. *Walter Benjamin’s Philosophy: Destruction and Experience*. London: Routledge, 183-204.
- , 2002b. “The Sober Absolute: On Benjamin and the Early Romantics”. En Andrew Benjamin, Beatrice Hanssen, eds. *Walter Benjamin and Romanticism*. London & New York: Continuum, 51-68.
- Gödde, Christoph, Henri Lonitz, 2011. “Das Institut für Sozialforschung / Gretel Adorno, Adorno und Horkheimer”. En Burkhardt Lindner, ed. *Benjamin-Handbuch*. Stuttgart & Weimar: J. B. Metzler, 92-106.
- Gombrich, Ernst, 1979. *Ideals and Idols: Essays on Values in History and in Art*. Oxford: Phaidon.
- Groys, Boris, 2005. “Über die totale Reproduktion”. En Bernd Witte, Mauro Ponzzi, eds. *Theologie und Politik. Walter Benjamin und ein Paradigma der Moderne*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 269-178.
- , 2008. *Obra de arte total Stalin*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- , 2016. *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.

- Hamacher, Werner, 2012a. "Aformativo-huelga". *Lingua amissa*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 179-208.
- \_\_\_\_\_, 2012b. "El fragmento teológico-político". *Lingua amissa*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 89-132.
- \_\_\_\_\_, 2018. "El gesto en el nombre. Benjamin y Kafka". *Comprender detraído: Estudios acerca de filosofía y literatura, de Kant a Celan*. Santiago: Metales pesados, 353-402.
- Hansen, Beatrice, 1999. "Portrait of Melancholy (Benjamin, Warburg, Panofsky)". *MLN*, Vol. 114, N°5, 991-1013.
- \_\_\_\_\_, 2004. "Language and Mimesis in Walter Benjamin's Work". En David S. Ferris, ed. *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press, 54-72
- \_\_\_\_\_, ed., 2006. *Walter Benjamin and the Arcades Project*. London & New York: Continuum.
- Hansen, Miriam, 2012. "La flor azul en el paisaje tecnológico: cine y experiencia en Walter Benjamin". *Archivos: Revista de Filosofía*, N° 6-7, 311-364. Traducción Francisco Vega y Camilo Miranda.
- \_\_\_\_\_, 2019. *Cine y experiencia: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y Theodor W. Adorno*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Heidegger, Martin, 1994. "Hacia la pregunta por el ser". En Ernst Jünger, Martin Heidegger. *Acerca del nihilismo*. Barcelona: Paidós, 71-127.
- \_\_\_\_\_, 2001. *Nietzsche*. Vol. I. Barcelona: Destino.
- \_\_\_\_\_, 2003. "El origen de la obra de arte". *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 11-62.
- \_\_\_\_\_, 2014. *Acerca de Ernst Jünger*. Madrid: El hilo de Ariadna.
- Hernández Sánchez, Domingo, 2002. *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Hillach, Ansgar, 1979. "The Aesthetics of Politics. Walter Benjamin's 'Theories of German Fascism'". *New German Critique*, N° 17, 99-119.
- \_\_\_\_\_, 1999. "Ein neu entdecktes Lebensgesetz der Jugend'. Wynekens Führergeist im Denken des jungen Benjamin". En Klaus Garber, Ludgar Rehm, eds., 1999. *Global Benjamin: Internationaler Walter Benjamin-Kongreß 1992*. München: Wilhelm Fink Verlag, 873-890.
- Hirsch, Alfred, 1993. "Mimesis und Übersetzung. Anmerkungen zum Status der Reproduktion in der Sprachphilosophie Walter Benjamins". En Thomas Regehly, ed. *Walter Benjamins Sprachphilosophie*. Stuttgart: Akademie der Diözese Rottenburg, 49-60.
- Hollier, Denis, 1979. *Le collège de sociologie*. Paris: Gallimard.
- Huyssen, Andreas, 2006. *Después de la gran división: Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Iannelli, Francesca, 2015. "Der Prophet, der Häretiker, der Post-Pop-Philosoph und die ausgebliebene Apokalypse oder: Hegel, Belting und Danto über die Kunst und ihr Los". En Klaus Vieweg, Federico Vercellone, Francesca Iannelli, eds. *Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst*. Leiden: Fink, 115-132.

- Ibarlucía, Ricardo, 2014. "La autonomía del arte en Benjamin y Heidegger: a propósito de la interpretación de Burkhardt Lindner". *Revista latinoamericana de filosofía*, Vol. 40, N° 2, 219-239.
- Ishaghpour, Youssef, 1990. *Elias Canetti: Métamorphose et identité*. Paris: La Différence.
- Jameson, Fredric, 1991. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Buenos Aires: Paidós.
- Jay, Martin, 1986. *La imaginación dialéctica*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_, 1988. *Adorno*. Madrid: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_, 2003. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_, 2007. *Ojos Abatidos. La denigración visual en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Jennings, Michael, 2010. "Walter Benjamin y la vanguardia europea". En Alejandra Uslenghi, comp. *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 25-52.
- Jünger, Ernst, 1990. *El trabajador. Dominio y figura*. Madrid: Tusquets.
- \_\_\_\_\_, 1994. "Sobre la línea". En Ernst Jünger, Martin Heidegger. *Acerca del nihilismo*. Barcelona: Paidós, 11-70.
- \_\_\_\_\_, 1995. "La movilización total". En *Sobre el dolor* seguido de *La movilización total y Fuego y movimiento*. Madrid: Tusquets.
- \_\_\_\_\_, 1998. *Los titanes venideros*. Barcelona: Península.
- \_\_\_\_\_, 2003. "Metamorfosis. Un pronóstico para el siglo XXI". *Philosophica*, N° 26, 295-305.
- Kambas, Chrysoula, 2014. "Obra de arte". En Michael Opitez, Erdmut Wizisla, eds. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta, 845-886.
- Kay, Ronald, 1972. *Die Rhetorik des Blickes*. Tesis Doctoral. Konstanz: Universität Konstanz.
- Klossowski, Pierre, 2011. "Entre Marx y Fourier". *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, N°17, Recuperado: <https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=473>
- Knoche, Stefan, 2000. *Benjamin-Heidegger. Über Gewalt. Die Politisierung der Kunst*. Viena: Turia+Kant.
- Koch, Gertrud, 2002. "Cosmos in Film: On the Concept of Space in Walter Benjamin's 'Work of Art' Essay". En Andrew Benjamin, Peter Osborne, eds. *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and experience*. London & New York: Routledge, 205-215.
- Kofman, Sarah, 1998. *Camera Obscura: Of Ideology*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Kracauer, Siegfried, 1985. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_, 2006. *Estética sin territorio*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos.
- \_\_\_\_\_, 2008a. "El ornamento de la masa". *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*. Barcelona: Gedisa, 51-66.



- \_\_\_\_\_, 2008b. “Los que esperan”. *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*. Barcelona: Gedisa, 111-123.
- \_\_\_\_\_, 2008c. *Los empleados*. Barcelona: Gedisa.
- \_\_\_\_\_, 2009a. “George Simmel”. *Construcciones y perspectivas. El ornamento de la masa 2*. Barcelona: Gedisa, 123-163.
- \_\_\_\_\_, 2009b. “Sobre los escritos de Walter Benjamin”. *Construcciones y perspectivas. El ornamento de la masa 2*. Barcelona: Gedisa, 163-171.
- \_\_\_\_\_, 2015. *Jacques Offenbach y el París de su tiempo*. Madrid: Capitán Swing.
- Krauss, Rosalind, 1997. *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, 1994. *Musica ficta (Figures of Wagner)*. Stanford CA: Stanford University Press.
- \_\_\_\_\_, 2002. *La ficción de lo político: Heidegger, el arte y la política*. Madrid: Arena Libros.
- \_\_\_\_\_, 2007. *Heidegger. La política del poema*. Madrid: Trotta.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, Jean-Luc Nancy, 2002. *El mito nazi*. Madrid: Anthropos.
- Lambrianou, Nickolas, 2005. “Neo-Kantianism and Messianism: Origin and Interruption in Hermann Cohen and Walter Benjamin”. En Peter Osborne, ed. *Walter Benjamin: Critical Evaluations in Cultural Theory*. London & New York: Routledge, 82-103.
- Langthaler, Rudolf, 2002. “Benjamin und Kant oder: über den Versuch, Geschichte philosophisch zu denken”. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Vol. 50, N°2, 203-226.
- Lazzarato, Maurizio, 2019. *Videophilosophy: The Perception of Time in Post-Fordism*. New York: Columbia University Press.
- Lemke, Anja, 2011. “Zur späteren Sprachphilosophie”. En Burkhardt Lindner, ed. *Benjamin-Handbuch*. Stuttgart & Weimar: J. B. Metzler, 643-652.
- Leslie, Esther, 2015. *Walter Benjamin: La vida posible*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Levin, Thomas, 1988. “Walter Benjamin and the Theory of Art History”. *October*, N°47, 77-83.
- Lindner, Burkhardt, 2009. “Versuch über Traumkitsch. Die blaue Blume im Land der Technik”. En Heinz Brüggemann, Günter Oesterle, eds. *Walter Benjamin und die romantische Moderne*. Stiftung für Romantikforschung Band XLVI. Würzburg: Königshausen & Neumann, 229-246.
- \_\_\_\_\_, ed., 2011a. *Benjamin-Handbuch*. Stuttgart & Weimar: J. B. Metzler.
- \_\_\_\_\_, 2011b. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. En Burkhardt Lindner, ed. *Benjamin-Handbuch*. Stuttgart & Weimar: J. B. Metzler, 229-250.
- \_\_\_\_\_, 2011c. “Zu Traditionskrise, Technik, Medien”. En Burkhardt Lindner, ed. *Benjamin-Handbuch*. Stuttgart & Weimar: J. B. Metzler, 451-464.
- \_\_\_\_\_, 2014. “Alegoría”. En Michael Opitz, Erdmut Wizisla, eds. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta, 17-82.

- \_\_\_\_\_, 2016a. "Benjamins Transformationen der Psychoanalyse. Eine Rekonstruktion". En Jessica Nitsche, Nadine Werner, eds. *Burkhardt Lindner: Studien zu Benjamin*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 355-468.
- \_\_\_\_\_, 2016b. "Habitationsakte Benjamin. Über ein 'akademisches Trauerspiel' und über ein Vorkapitel der Frankfurter Schule (Horkheimer, Adorno)". En Jessica Nitsche, Nadine Werner, eds. *Burkhardt Lindner: Studien zu Benjamin*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 471-489.
- \_\_\_\_\_, 2016c. "Kein Missverständnis. Benjamin, Brecht und die Aura". En Jessica Nitsche, Nadine Werner, eds. *Burkhardt Lindner: Studien zu Benjamin*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 208-216.
- \_\_\_\_\_, 2016d. "Technische Reproduzierbarkeit, Aurakrise und Kollektivrezeption. Der Kunstwerksaufsatz in seinen Texten". En Jessica Nitsche, Nadine Werner, eds. *Burkhardt Lindner: Studien zu Benjamin*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 174-207.
- Lindner, Burkhardt, Simon Broll, Jessica Nitsche, 2012. "Kommentar". Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Band 16). Berlin: Suhrkamp Verlag, 317-698.
- Link-Herr, Ursula, 2011. "Zum Bilde Prousts". En Burkhardt Lindner, ed. *Benjamin-Handbuch*. Stuttgart & Weimar: J. B. Metzler, 507-521.
- Losurdo, Domenico, 2001. *La comunidad, la muerte, Occidente. Heidegger y la "ideología de la guerra"*. Buenos Aires: Losada,
- Löwy, Michael, 2006. "La ville, lieu stratégique de l'affrontement des classes. Insurrections, barricades et haussmannisation de Paris dans le *Passagenwerk* de Walter Benjamin". En Philippe Simay, ed. *Capitales de la modernité: Walter Benjamin et la ville*. Paris: L'Éclat, 19-36.
- Löwy, Michael, Robert Sayre, 1992. *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*. Paris: Payot.
- Lukács, György, 1975. *Historia y conciencia de clase*. Barcelona: Grijalbo.
- \_\_\_\_\_, 1985. *El alma y las formas. Teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo.
- Lunn, Eugene, 1982. *Marxism and Modernism: An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno*. Berkeley: California University Press.
- Macherey, Pierre, 2009. "La cosa literaria". *Nómadas*, N°31, 113-123.
- Marx, Karl, 2016a. *El Capital*. Libro I, tomo I. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_, 2016b. *El Capital*. Libro I, tomo II. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_, 2016c. *El Capital*. Libro I, tomo III. Madrid: Akal.
- Marx, Karl, Friedrich Engels, 1994. *La ideología alemana*. Valencia: PUV.
- Mayorga, Juan, 2003. *Revolución conservadora y conservación revolucionaria: política y memoria en Walter Benjamin*. Madrid: Anthropos.
- Menke, Bettine, 1991. *Sprachfiguren. Name - Allegorie - Bild nach Walter Benjamin*. München: Fink.

- Menninghaus, Winfried, 1980. *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- \_\_\_\_\_, 1993. “Lo inexpresivo”. En Nicolás Casullo, Gabriela Massuh, Silvia Fehrmann, eds. *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura: Una visión latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza / Goethe-Institut, 37-56.
- \_\_\_\_\_, 2002. “Walter Benjamin's Exposition of the Romantic Theory of Reflection”. En Andrew Benjamin, Beatrice Hanssen, eds. *Walter Benjamin and Romanticism*. London & New York: Continuum, 19-50
- \_\_\_\_\_, 2013. *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*. Buenos Aires: Biblos.
- Michaud, Éric, 1999. *La estética nazi: Un arte de la eternidad*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Mičko, Marian, 2010. *Walter Benjamin und Georg Simmel*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Miller, Tyrus, 1998. “Mimesis, Mimicry, and Critical Theory in Exile: Walter Benjamin's Approach to the Collège de Sociologie”. En Elazar Barkan, Marie-Denise Shelton, eds. *Exile, Borders, Diasporas*. Stanford: Stanford University Press, 123-133.
- Milner, Max, 1982. *La fantasmagorie*. Paris: PUF.
- Missac, Pierre, 1997. *Walter Benjamin. De un siglo al otro*. Barcelona: Gedisa.
- Monnoyer, Jean-Maurice, 2013. “Noticia”. En Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Amorrortu, 11-55.
- Morfino, Vittorio, 2009-2010. “Marx pensador de la técnica”. *Archivos de Filosofía*, N°4-5, 161-184.
- Moses, Stéphane, 1986. “L'idée d'origine chez Walter Benjamin”. En Heinz Wismann, ed. *Passages: Walter Benjamin et Paris*. Paris: Cerf, 809-826.
- \_\_\_\_\_, 1997. *El ángel de la historia: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Madrid: Cátedra.
- Nitsche, Jessica, 2010. *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Opitz, Michael, 2014. “Semejanza”. En Michael Opitz, Erdmut Wizisla, eds. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta, 1123-1172.
- Osborne, Peter, 2010. *El arte más allá de la estética: ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac.
- Oubiña, David, 2009. *Una juguetería filosófica: cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Manantial.
- Oyarzun, Pablo, 1995. “Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad”. En Walter Benjamin. *La dialéctica en suspenso*. Santiago: Lom, 5-44.
- \_\_\_\_\_, 2008. “Introducción”. En Walter Benjamin. *El narrador*. Santiago: Metales Pesados, 7-52.

- Palmier, Jean-Michel, 2006. *Walter Benjamin: le chiffonnier, l'ange et le petit bossu. Esthétique et politique chez Walter Benjamin*. Paris: Klincksieck.
- Panofsky, Erwin, 2007. *La arquitectura gótica y la escolástica*. Madrid: Siruela.
- \_\_\_\_\_, 2000. ““El estilo y el medio en la imagen cinematográfica”. En *Sobre el estilo*. Tres ensayos inéditos. Barcelona: Paidós, 113-152.
- \_\_\_\_\_, 2010. *La perspectiva como forma simbólica*. Madrid: Tusquets.
- Payot, Daniel, 1998. *La statue de Heidegger: art, vérité, souveraineté*. Paris: Circé.
- Polsky, Stephanie, 2005. “Down the K. Hole: Walter Benjamin's Destructive Land-Surveying of History”. En Andrew Benjamin, ed. *Walter Benjamin and history*. London & New York: Continuum, 69-87.
- Portales, Gonzalo, 2012. “Nietzsche-Wagner: preeminencia de la poesía en la obra de arte total”. *Estudios Filológicos*, N° 49, 117-125.
- \_\_\_\_\_, 2013. “Poética de la decadencia y filosofía del nihilismo”. *Estudios Filológicos*, N°52, 89-99.
- Rampley, Matthew, 2017. *En busca del tiempo perdido, Sobre Aby Warburg y Walter Benjamin*. Viña del Mar: Catálogo.
- Rancière, Jacques, 2006. *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del estante.
- \_\_\_\_\_, 2007. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- \_\_\_\_\_, 2009. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Arcis – Lom.
- Raulet, Gérard, 2004. *Positive Barbarei: Kulturphilosophie und Politik bei Walter Benjamin*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Raunig, Gerald, 2008. *Mil máquinas: breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Madrid: Traficantes de sueños.
- \_\_\_\_\_, 2014. *La máquina de arte político. Otras doce tesis sobre la actualización de “El autor como productor” de Walter Benjamin*. Bilbao: consonni.
- Reeh, Henrik, 2005. *Ornaments of the Metropolis: Siegfried Kracauer and Modern Urban Culture*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Richter, Gerhard, 2006. “A Matter of Distance Benjamin’s *One Way Street* Through the *Arcades*”. En Beatrice Hanssen, ed. *Walter Benjamin and The Arcades Project*. London: Continuum, 132-156.
- Riegl, Alois, 1980. *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- \_\_\_\_\_, 1992. *El arte industrial tardorromano*. Madrid: Visor.
- Rochlitz, Rainer, 1981. “De la philosophie comme critique littéraire: Walter Benjamin et le jeune Lukács”. *Revue d'esthétique*, N°1.

- \_\_\_\_\_, 1983. "Walter Benjamin: una dialectique de l'image". *Critique Paris*, Vol. 39, N° 431, 287-319.
- \_\_\_\_\_, 1992. *Le désenchantement de l'art: la philosophie de Walter Benjamin*. Paris: Gallimard.
- Ruiz de Samaniego, Alberto, 2002. "La estética nazi: el poder como escenografía". En Domingo Hernández Sánchez, ed. *Estéticas del arte contemporáneo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 13-50.
- Rush, Fred "Jena Romanticism and Benjamin's Critical Epistemology". En Andrew Benjamin, Beatrice Hanssen, eds. *Walter Benjamin and Romanticism*. London & New York: Continuum, 123-136.
- Sainte-Beuve, Charles Augustin, 2009. "Da literatura industrial". *Remate de Males*, Vol. 29, N° 2, 185-197.
- Salzani, Carlo, 2009. "Experience and play: Walter Benjamin and the prelapsarian child". En Andrew Benjamin, Charles Rice, eds. *Walter Benjamin and the Architecture of modernity*. Melbourne: re.press, 175-200
- Sánchez Durá, Nicolás, 2005. "Rojo sangre, gris de máquina. Ernst Jünger y la inscripción técnica de un mundo peligroso". En Ernst Jünger. *Sobre el dolor* seguido de *La movilización total y Fuego y movimiento*. Madrid: Tusquets, 7-103.
- Sazbón, José, 1993. "Historia y paradigmas en Marx y Benjamin". En Nicolás Casullo, Gabriela Massuh, Silvia Fehrmann, eds. *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura: Una visión latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza / Goethe-Institut, 92-108.
- Schiller-Lerg, Sabine, 1984. *Walter Benjamin und der Rundfunk: Programmarbeit zwischen Theorie und Praxis*. München: K.G. Saur.
- Schmucler, Héctor, 1993. "La pérdida de aura: una nueva pobreza humana". En Nicolás Casullo, Gabriela Massuh, Silvia Fehrmann, eds. *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura: Una visión latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza / Goethe-Institut, 237-250.
- Scholem, Gershom, 2003. *Walter Benjamin y su ángel. Catorce ensayos y artículos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_, 2014. *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. Barcelona: DeBolsillo.
- Schöttker, Detlev, 2014. "Recordar". En Michael Opitz, Erdmut Wizisla, eds. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta, 955-1012.
- Schwebel, Paula L., 2012. "Intensive Infinity: Walter Benjamin's Reception of Leibniz and its Sources". *MLN*, Vol. 127, N°3, 589-610.
- Selz, Jean, 2012. "Una experiencia de Walter Benjamin". En Walter Benjamin. *Escritos franceses*. Buenos Aires: Amorrortu, 433-439.
- Simondon, Gilbert, 2017. *Sobre la técnica*. Buenos Aires: Cactus.

- Sontag, Susan, 1987. "Fascinante fascismo". *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona: Edhasa, 77-106.
- Speer, Albert, 2001. *Memorias*. Barcelona: Acantilado.
- Spots, Frederick, 2011. *Hitler y el poder de la estética*. Madrid: Antonio Machado.
- Steiner, Uwe, 2011a. "Ankündigung der Zeitschrift: Angelus Novus", "Zuschrift an Florenz Christian Rang". En Burkhardt Lindner, ed. *Benjamin-Handbuch*. Stuttgart & Weimar: J. B. Metzler, 301-310.
- \_\_\_\_\_, 2011b. "Kapitalismus als religion". En Burkhardt Lindner, ed. *Benjamin-Handbuch*. Stuttgart & Weimar: J. B. Metzler, 167-174.
- \_\_\_\_\_, 2011c. "Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen". En Burkhardt Lindner, ed. *Benjamin-Handbuch*. Stuttgart & Weimar: J. B. Metzler, 592-602.
- Stiegler, Bernard, 1998. "La imagen discreta". En Jacques Derrida, Bernard Stiegler. *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas*. Buenos Aires: Eudeba, 177-199.
- Stoessel, Marleen, 1983. *Aura, das vergessene Menschliche: Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*. München: Hanser.
- Stollmann, Rainer, Ronald Smith, 1978. "Fascist Politics as a Total Work of Art: Tendencies of the Aestheticization of Political Life in National Socialism". *New German Critique*, N° 14, 41-60.
- Syberberg, Hans-Jürgen, director, 1977. *Hitler, ein Film aus Deutschland*. 440 min. Francia-Reino Unido-Alemania: TMS Film avec Solaris Film, Westdeutscher Rundfunk, Institut National de l'Audiovisuel, BBC.
- Tackels, Bruno, 2012. *Walter Benjamin. Una vida en los textos*. Valencia: PUV.
- Tiedemann, Rolf, 1965. *Studien zur Philosophie Walter Benjamins. Mit einer Vorrede von Theodor W. Adorno*. Europäische Verlagsanstalt. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- \_\_\_\_\_, 1983. *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- \_\_\_\_\_, 2013. "Introducción del editor". Walter Benjamin. *Obras Completas*, V-1, *Obra de los pasajes*. Madrid: Abada, 9-49.
- Tiedemann, Rolf y Hermann Schweppenhäuser, 1989. "Anmerkungen der Herausgeber". Walter Benjamin. *Gesammelten Schriften* VII. 523-726.
- Traverso, Enzo, 2019. *Melancolía de izquierda* Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- Trawney, Peter, 2009. *The authority of the witness. Ernst Jünger's political work*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Urbich, Jan, 2015. *Benjamin and Hegel. A constellation in metaphysics: Walter Benjamin-Lectures at the Càtedra Walter Benjamin*. Girona: Documenta Universitaria.

- Valéry, Paul, 2010. *Discurso a los cirujanos*. México D.F.: Verdehalago.
- Vassilieva, Julia, 2013. "Eisenstein/Vygotsky/Luria's project: Cinematic thinking and the integrative science of mind and brain". *Screening the Past*, N°38, 1-16.
- Vega, Francisco, 2018. "Materialismo antropológico y regímenes del arte. Notas sobre las críticas de J. Rancière a W. Benjamin". En Francisco Vega, Valerio Rocco Lozano, eds. *Estética del disenso. Políticas del Arte en Jacques Rancière*. Santiago: Doble Ciencia, 75-92.
- Virilio, Paul, 2003. *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós.
- Wagner, Richard, 2000. *La obra de arte del futuro*. Valencia: Publicacions de la Universitat de Valencia.
- Wallenstein, Sven-Olov, 2010. *Nilism, Art, Technology*. Stockholm: Stockholm University.
- Weber, Samuel, 2008. *Benjamin's -abilities*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Weber, Samuel, Alan Cholodenko, eds., 1996. *Mass Mediauras: Essays on Form. Technics and Media*. Sydney/Stanford CA: Power Publications/Stanford University Press.
- Weber Thomas, 2014. "Experiencia". En Michael Opitz, Erdmut Wizisla, eds. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta, 479-526.
- Weidner, Daniel, 1998. "Geschlagener Prophet und tröstender Spielmann. Stefan George, gelesen von Walter Benjamin". *Zeitschrift für Germanistik*, Vol. 8, No. 1, 145-152.
- Weidner, Daniel, Claude Haas, eds., 2014. *Benjamins Trauerspiel. Theorie – Lektüren – Nachleben*. Berlin: Kadmos. Literatur Forschung Band 21.
- Weidner, Daniel, Sigrid Weigel, eds., 2008. *Benjamin-Studien 1*. München: Wilhelm Fink.
- \_\_\_\_\_, 2011. *Benjamin-Studien 2*. München: Wilhelm Fink.
- \_\_\_\_\_, 2014. *Benjamin-Studien 3*. München: Wilhelm Fink.
- Weigel, Sigrid, 1999. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_, 2012. "El detalle en las imágenes fotográficas y cinematográficas. Sobre la significación de la historia de los medios para la teoría de la cultura de Walter Benjamin". *Boletín de Estética*, N° 19, 1-44.
- \_\_\_\_\_, 2014. "Das Nachleben des Trauerspiels in Wagners Musikdrama". En Daniel Weidner, Claude Haas, eds. *Benjamins Trauerspiel. Theorie – Lektüren – Nachleben*. Berlin: Kadmos, 236-257.
- Wellmer, Albrecht, 1993. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid: Antonio Machado.
- Werneburg, Brigitte, 1995. "Ernst Jünger, Walter Benjamin und die Photographie. Zur Entwicklung einer Medienästhetik in der Weimarer Republik". En Hans-Harald Müller, Harro Segeberg, eds. *Ernst Jünger im 20. Jahrhundert*. München: Fink, 39-57.

- Werner, Nadine, 2015. *Archäologie des Erinnerns. Sigmund Freud in Walter Benjamins Berliner Kindheit*. Göttingen: Wallstein.
- Witte, Bernd, 1975. "Benjamin and Lukács. Historical Notes on their Political and Aesthetic Theories". *New German Critique*, N° 5, 3-26.
- Witte, Karsten, 2008. "Postfacio". En Siegfried Kracauer. *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*. Barcelona: Gedisa, 125-139.
- Wizisla, Erdmut, 2007. *Brecht y Benjamin. Historia de una amistad*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_, 1987. "Die Hochschule ist eben nicht der Ort, zu studieren". Walter Benjamin in der freistudentischen Bewegung". *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Geisteswissenschaftliche Reihe*, Vol. 36, N° 7, 616-623.
- Wohlfarth, Irving, 1988. "Die Willkür der Zeichen. Zu einem sprachphilosophischen Grundmotiv Walter Benjamins". En Christoph Türcke, ed. *Perspektiven Kritischer Theorie*. Luneburgo, 124-174.
- \_\_\_\_\_, 2008. "Walter Benjamin and the Idea of a Technological Eros: A Tentative Reading of Zum Planetarium". En Helga Geyer-Ryan, ed. *Perception and Experience in Modernity: International Walter Benjamin Congress 1997*. Leiden: Brill, 65-109.
- \_\_\_\_\_, 2011. "Die Passagenarbeit". En Burkhardt Lindner, ed. *Benjamin-Handbuch*. Stuttgart & Weimar: J. B. Metzler, 251-273.
- Yacavone, Kathrin, 2011. "Die Photographien 'zu ihrem Rechte kommen lassen'. Zu Roland Barthes' Rezeption von Benjamins 'Kleiner Geschichte der Photographie'". En Daniel Weidner, Sigrid Weigel, eds. *Benjamin-Studien 2*. München: Wilhelm Fink, 15-32.
- Zamora, José A., 1999. "El concepto de fantasmagoría. Sobre una controversia entre W. Benjamin y Theodor W. Adorno". *Taula. Quaderns de pensament*, N°31-32, 129-152.
- Zielinski, Siegfried, 2011. *Arqueología de los medios: Hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Zimmer, Jörg, 1999-2000. "Aspectes filosòfics de la cosmovisió simbòlica de Goethe". *Estudi general: Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, N°19-20, 105-116.



## Abstract

En el presente estudio se ofrece una reconstrucción sistemática de la reflexión benjaminiana sobre la imagen técnica (*i.e.*, la imagen generada por aparatos) y, más específicamente, sobre el potencial político que se le adjudica al cine en el ensayo de 1935-36 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Leyendo y contrastando la filosofía de Benjamin con una serie amplia de autores que posibilitan su reflexión sobre la imagen técnica (entre ellos, *v.gr.*, C. G. Jochmann, Ch. A. Sainte-Beuve, R. Caillois, E. Jünger, K. Marx, A. Riegl, K. Fiedler *et al*), y analizando comparativamente las distintas *Fassungen* del ensayo sobre la obra de arte, se busca mostrar, como hipótesis cardinal, que en este escrito se intenta fundamentar una *genealogía técnica de la percepción* que posee diversos alcances estético-políticos importantes: en primer término, permite poner en cuestión la excesiva focalización (altamente recurrente en la *Benjamin-Forschung*) en el problema del *remanente cultural* del arte; en segundo lugar, y atendiendo específicamente a los pasajes y notas suprimidas de las *Fassungen* cuarta y quinta, permite mostrar que la idea de “organizaciones técnicas de la percepción” —contraviniendo la exégesis también recurrente que adscribe la filosofía de Benjamin al *criticismo-ideológico* frankfurtiano— exige, de forma previa al análisis del carácter reificante de la “cultura de masas”, una reflexión sobre las modificaciones que la técnica suscita en la *criteriología* estética heredada.

**Palabras clave:** tecnoestética, aura, mimesis, percepción, aparato, inervación, recepción en dispersión.